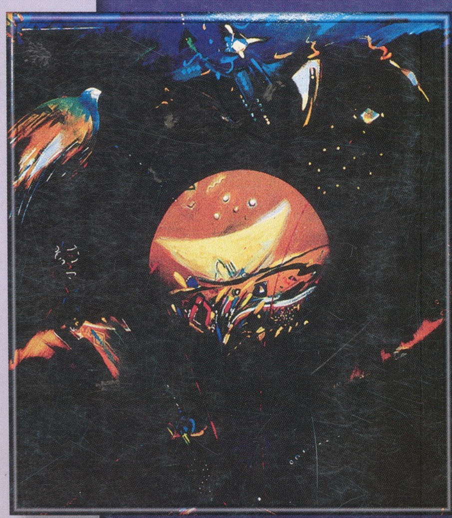
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 345 - أبريل 1999م

■ في وداع البصير:

عبدالله خلف - د. نجمة إدريس



■ ملف المسرح التجريبي

محمد عزام - عبدالرحمن حمادي

■ قراءات نقدية

فاطمة يوسف العلي - ياسر الفهد

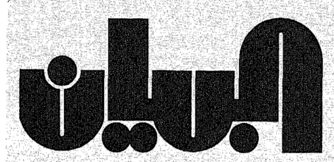
■ نصوص مسرحية:

د. عصام عبدالعزيز

برانيسلاف نوشيتش

■ عواصم ثقافية:

القاهرة - دمشق - موسكو



العدد 345 ـ أبريل 1999

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكَمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(345) April 1999



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنتي﴾

صدق الله العظيم

تنعي

رابطة الأدباء في الكويت

بقلوب مؤمنة بقضاء الله وقدره
علما من أعلام الأدب، ورائدا من رواد الحركة
الثقافية في الكويت والعالم العربي

الأستاذ

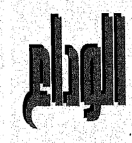
عبدالرزاق البصير

والرابطة إذ آلمها المصاب الجلل تتضرع إلى المولى
عزوجل أن يتغمد الفقيد بواسع رحمته ويسكنه فسيح
جناته ويلهم أهله وذويه الصبر والسلوان

إنا لله وإنا إليه راجعون







• عبدالله خلف

كان يخشى أن تطول به رحلة المرض وردد أن لا يثقله الله على أرضه، إن الحياة لا تطاق إن اجتمع فيها الكبر والمرض، فعجل الله بمرضه.. فرحل بعد حياة حافلة بصراع مع الأفكار، وجهاد مع الأقدار، في بيئة غلبت عليها الأمية والفقر وقسوة الحياة هي حال البلاد، لا يمكث فيها إلا النساء والأطفال وذوو العاهات وأصحاب الحرف الوضيعة، وفرص الكفيف كانت ضيقة فليس له من الخيارات المتعددة، وليس له إلا العلم لكي يخرج من إطاره الضيق، وبدأ حيث كانت البداية في مدرسة بدائية للكتاب عند المطوعة صالحة الشمالي.. وانطلق برحلة العلم وخرج من أجوائه الخاصة إلى آفاق المعرفة يحدوه فكر نير وشعور وطني متأجج، وروح عربية خالصة..

عايش ثلاثة أجيال وتعلق مع أبناء كل جيل وليس كغيره من أترابه الذين هجروا الأدب والفكر لعدم انسجامهم مع الجيل الذي يصغرهم.. كان مع الجميع، يذهب لدعوة الطلبة الصغار في المدارس ويلقي عليهم كلمات النصح والإرشاد ويشجعهم على القراءة، كما لا يتردد عن تلبية كل دعوة ويعتبرها تحية لابد من الرد عليها رغم مشقة الذهاب والمجيء عنده.. بالإضافة إلى المجالس الخاصة و«الدواوين» وما يتطلبه الرابط الاجتماعي من زيارة الناس في كل مناسبة سارة كانت أو حزينة.

كان يتردد على المكتبات العامة وجمعتني به كثيرا تلك المكتبة التي بجوار المعهد الديني في سوق مزدحم يربط بين ساحة الصرافين وشارع أحمد الجابر بين الصفاة ودروازة لعبدالرزاق، أمين المكتبة فيها المرحوم سهيل الزنكي، ومساعده القارئ ناصر حسين محمد، ويجلس بقرب أحدهما بعد أن يطلب كتابا ويحدد فصله وصفحته وينصت ونُصغي معه لقارئ الموضوع ونستفيد أكثر من القراءة العشوائية.. ويرشدنا إلى المراجع الفقهية وينصحنا بقراءة المهم والأهم ويوفر علينا عناء قراءة ما هو دون ذلك، ويرشدنا إلى المراجع في كتب الأدب، ولكنه كان يضع مذكرات طه حسين «الأيام» فوق كل مقام.. يتأثر بتلك البيئة الريفية الفقيرة التي خرج منها الدكتور طه، وشق طريقه من تلك الأجواء المظلمة إلى طريق النور ورحلة الإبصار من القرية النائية إلى العاصمة الكبرى التي يتيه فيها المبصرون الحذرون، فسلك طرقاتها وأسواقها إلى مركز المدينة القديمة حيث الأزهر ومقام الحسين والمساجد المترابطة في قلب العاصمة.. وبإصرار وكبرياء شق طريقه نحو الأزهر، رغم عدم اقتناعه بالكتب الصفراء التي يرفض المتعلقون بها أن تجدد، فرفع راية الاحتجاج على الأنظمة التقليدية في الدراسة والتدريس وطرح موضوع الشك في نواح عدة من البحث، وخاصة الشعر الجاهلي وبعض روايات الأدب المصطنعة.

ويشده كتاب الأيام شدا إليه ويتمنى لو تصفح وريقاته كل يوم ليقف على زوايا دقيقة لا تكتمل صورها إلا في ذهنه عندما يقارنها بحياته الخاصة في صغره..

هناك قرية نائية في الريف المصري، وبيئته لا تبعد عن حال القرية حيث البساطة وحياة لا تبعد عن حياة الفلاح، منازل طينية يداهمها الليل مبكرا فتكف عن الحركة لتستقبل ليلا طويلا مملا يقضي معظمه بين اليقظة والنوم ويتكور في لحافه ولا يبدي من جسده شيئا، ويحكم الغطاء على رأسه ويديه ورجليه حتى لا تؤذيه العفاريت ولا يقرب منه الجن فيخرجون من مكامنهم إلى عالم الأنس، وخاصة وأن الكل ينام فلا يجد من يدافع عنه.. هكذا كان حديث الناس وشاغلهم، وعتمة الليل الطويل لعدم دخول الكهرباء في البلاد كانت تزاول الإنسان وتجعله في خيفة من أمرها.

وفي الصباح يخرج ليتحسس حائط البيت ويسمع صخب الحي الضيق وتأتي أخته وتجره بعنف إلى داخل البيت ليكون في مأمن عن مخاطر الطريق حيث الدواب التي تحمل أثقال الناس، ويسمع ضجيج الأطفال ويود الالتحاق بهم ولكن كيف يكون له ذلك وهم يتراكضون من شارع إلى شارع ويمازحون ويعاكسون الآخرين، ويجرون مصفقين وراء المعتوهين الهائمين في الطرقات.

أما سلامة البصر فلا يعيها وهو طفل صغير، أطياف متقطعة يحاول أن يجمع منها صورة فتتكسر عند الذاكرة، يقول إنني لا أعرف ما تكون الألوان ولو تصورتها لأشفت غليلي، عندما يصف لي مرافقي وأنا في الأسفار لا أتمتع إلا بروائح الورود، دون أن أعرف ألوانها وكيف ذلك وأنا الكاتب الذي لا تكتمل عنده الصور الجميلة إلا بمعرفة الألوان.

أم حنون يبكيها حالي فتخاف علي من الطريق ومخاطر المارة والعربات والحمير والبغال ولم نألف السيارات بعد، وكانت تخشى علي من عنف الصبية حتى الذين يصغرونني، فأمات هذا الحرص في الشجاعة ولم أطق السير لوحدي في الطرقات لوحدي حتى الكبر..

ووالدي شديد عليّ إلى درجة القسوة لكن لا يشعرني بأنني أقل من غيري من اخوتي، وكل ذلك لم يترك في نفسي جرحا كما ترك امتناعه عن معالجة عيني حتى أكلهما الرمد، كان يأخذني إلى من يقرأ عليهما، كما يفعل الجهلة الآن، مع الفارق.. إن الأولين عملوه بجهالة بلا علم أما الآن

فالتجاهل رغم علمهم لتصيّد السذج والمغفلين.. ونصحوا والدي أن يذهب بي للأطباء في العراق أو إيران ولكنه فضل القراءة، حتى القاني في غياهب الظلمة وقدري المظلم مدى الحياة.

هذا الأسى والإحساس بالمرارة جعلته في صراع مع نفسه ليتحدى واقعه ويخرج من سجنه إلى النور والحياة، وأسعفه ذكاؤه وهو يتلقى دروس حفظ القرآن عند المطوعة صالحة الشمالي، غيره كان ينظر في لوحه الحجري وأجزاء من ربعة القرآن وهذا يعتمد على صفاء ذهنه ورغبته في التعليم..

كبر الطفل عبدالرزاق بن ابراهيم وتلقى علوم اللغة والفقه حتى نبغ فيهما.. إلى أن صار أول كويتي يلقى دروسا في المجالس الدينية الحسينية.. كما عمل قاضيا.. ولكنه كان يميز ما يوافق العقل ويرفض ما يجافيه، عرف أن في هذه العلوم شوائب منها ما يطلق عليها بالإسرائيليات وأخرى تراكمت منذ عهود التخلف، اطلع على التراث الديني حسب المذاهب واختلاف الملل فوجد التطرف الذي يوقع المسلمين في خلاف أزلي.. وتعلم الناس إلى أن جاء حاضرنا فتألم أكثر لظهور التطرف رغم التقدم العلمي وكان الناس في عصرنا يعودون إلى جاهلية تفوق جهل الآباء الأميين.

ترك الاكتساب بالدين لعدم قناعته به والناس في خُلف وتفرق.. هجر ذلك ليتفرغ للأدب، دخل العمل الوظيفي سنة ١٩٥٦ كأمين لمكتبة إدارة المطبوعات حتى صارت وزارة الإعلام وبقي يرعى هذه المكتبة إلى أن عظمت وتحول مكتبه إلى منتدى أدبي.. يبحث ويقرأ ويكتب ويستعين به الناس متسائلين، انفرجت طرق سوية أمامه فأبصر فيها نورا بعد تلك المعاناة ولقى الفرج بعد المرارة وأدرك فكرا نيّرا متحررا من التعصب.. ومن الأدب عرف جوهر الدين وغاية الأديان الأخرى.

انشغل بالقضايا الوطنية من سنة «المجلس التشريعي» في ١٩٣٨ حيث كان عمره ٢٢ عاما كان عضوا في لجنة التوعية وخطب مع الخطباء. وكان يلبس «الدشداشة» ويعتمر بغترة زرقاء دون عقال حسب رواية الأستاذ عبدالعزيز جعفر.

وبعد أن تأزمت الأحوال في هذه الفترة احتجب إلى أن أسدلت الستارة على أحداثها.

عاد بعد ذلك إلى النوادي الثقافية فاشترك في النادي الثقافي القومي الكويتي عام ١٩٥٢ وكتب في صحف الخمسينات ومجلاتها، مجلة الإيمان، وصدى الإيمان، وكتب في الخارج بمجلة العرفان اللبنانية والرسالة المصرية للزيات وجريدة البحرين، وفي الكويت بجريدة الشعب التي أصدرها الأستاذ خالد خلف، ومجلة البعثة التي أصدرها طلبة الكويت في القاهرة سنة ١٩٤٦.

ثم تجلى في مجلة العربي، وانطلق بابداعاته الأدبية في مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء منذ ١٩٦٦.

وكانت مقالاته تعبر عن إحساسه الوطني والقومي. قال عنه الأستاذ خالد سعود الزيد في كتابه أدباء الكويت في قرنين الجزء الثاني «إنه عربي الوجدان واللسان، حرمته نعمة الحياة البصر فأشرق ببصيرته عليها معطيا إياها العطاء الأوفى توقف أترابه عن الكتابة فواصل هو يكتب في الصحف والمجلات..».

وقال عنه الدكتور محمد حسن عبدالله في كتابه الحركة الأدبية والفكرية في الكويت - اصدار رابطة الأدباء - ١٩٧٣ «هو أسخى كتاب المقالة في الكويت، وما من حادثة إلا ويكون هو أول الكاتبين عنها» وجاءت سيرته مفصلة في كتاب الأديبة ليلى محمد صالح (أدباء وأديبات الكويت أعضاء الرابطة) ١٩٦٤ - ١٩٩٦.

وهكذا شق حياته من وراء حجب الظلام لتشرق له الدنيا بعد مرارة العيش.. وينطبق على حاله ما تفجر من قول الشاعر محمد الفايز في مذكرات بحار قوله:

ومن الشموس اللاهبات وجمرها
ومن المرارة تُخلق الأفكار
قد علمتنا الشمس كيف تُضاء في
حلك الظلام مع السُرى الأنوار
سرُّ الحياة بأن تُعاكس ليلها
وتشع حيث تحيطك الأستار
ولكل صقرٍ رحلة وتنقل
ولكل نجمٍ قمة ومدار
والأرض كالإنسان فيه محبة
وبه جحيم الحقد والايثار

رحم الله أستاذي عبدالرزاق البصير الذي ودعناه إلى مثواه الأخير وبجوار ربه الغافر الكريم في صباح الاثنين الخامس من أبريل سنة ١٩٩٩.

في هذا العدد

■ الدراسات:

■ نصوص مسرحية:

■ قراءات نقدية:

■ عواصم ثقافية:

كلمة ألقيت في الحفل التكريمي للأستاذين الأديبين

عبدالله زكريا الأنصاري و عبدالرزاق البصير

● د. نجمة إدريس

يومكم إشراق وبهجة..

وحضوركم أجمل صباح أهدتنا إياه هذه الجلسة الحميمة.. هذا البوح الأليف.. والعيون المزروعة وداً ورضىً.

دعونا في البدء نستأنس بهذا الشعر الذي كتبه رجل رقيق الحاشية، خفيض الصوت، هادئ الخطو والجلسة والإيماءة، وكأنه يطأ قطن الغيم أو أكؤس الزهر فيخشى أن يروّع عالمها. لذا يأتي صوته همساً، وحضوره خفة، وإيماؤه إشارة ملتفة بالحياء..

يقول عبدالله زكريا الأنصاري من نص بعنوان: «الأمر أمرك»:

الأمر أمرك ليس غيرك إن منعت وإن سقيت
الأمر أمرك ليس غيرك إن جفوت أو ارتضيت
الأمر أمرك ليس غيرك إن دنوت وإن نأيت
الأمر أمرك ليس غيرك إن أطعت وإن عصيت

***

يا ملهم الشعراء آيات البيان بكل بيت
يا مخزن الفكر المجنح كم سموت، كم اعتليت
يا خمرة الخلد المعتقة المشعشعة الكميت
يا منبع الإلهام كم من نبعك الصافي احتسيت
وكرعت منه فرسخت عطفي خمرك فازدهيت
كم رحت أرشف من لماك السلسبيل فما اكتفيت
وطفقت أسبح في هواك وما ضللت وما غويت
ونهلت روح الشعر ملء مشاعري حتى بكيت

***

يا شـــعـــرا يا قـــبـــســـا به وجـــهت وجـــهي واهتـــديت
وبصـــــرت ألوان الرؤى ملء الجـــــوارح واجـــــتليت
ريح النبـــوة فـــيك تحـــيي من عـــبـــيـــرك كل مـــيت

***

عندما اقترحت لجنتنا الثقافة في قسم اللغة العربية هذا الحفل التكريمي لأديبينا الجليلين عبدالله زكريا الأنصاري وعبدالرزاق البصير وجدت نفسي مدفوعة برغبة قلبية للمساهمة في هذا التكريم، لا لأشرّح هذه الظاهرة الأدبية المتمثلة بضيفينا الكريمين بحيادية أكاديمية باردة، وإنما لأعبر عن شعور إنساني خاص يربطني بهما، شعور تكوّن ونما منذ سنوات صباي الباكر عندما كنت ماأزال طالبة في السنة الثالثة في صف الليسانس في قسم اللغة العربية، طالبة لم تتعد العشرين، ترنو بقلق وتردد إلى تلك الساحة المهيبة المغرية، ساحة الأدب والفكر والشعر. فتراها تارة أطول من قامتها، وأوسع مدى من عالمها الصغير المقفر، وتراها تارة أخرى قلعة شامخة بأبواب باذخة الطول يحرسها سدنتها، وترى أن الوصول إلى الحديقة يستلزم المرور بحراس بواباتها والاستئناس بقبولهم وبشاشتهم. ومن هنا بدأ التواصل المبكر، ممتزجا بالتحفظ حينا وبالجرأة حينا آخر.

كنت أرمق حينها ذلك الرجل المختلف(*) مرة ومرات في زياراتي القليلة إلى رابطة الأدباء.. ذلك الرجل المشتمل عباءته ونظارتيه الغامقتين، المشرع ابتسامته الواسعة على الحياة، المرهف سمعه لدبيب صخبها وعنفوانها، يتشربه ببصيرته وحسه المتوهج. رجل يحفه البشر أينما حل، وتصاحبه الدعابة، وتضج أعطافه تفاعلا وانسجاما مع ما حوله ومن حوله، وكأنه بذلك أدرك للحياة سرا مكنونا مغريا يشخص نحوه بابتسامة سخيه لا تنتهي.. سرا لا يدركه أولئك المتجهمون من المبصرين!

لعل أستاذي البصير يتذكر تعرفه الأول بي عن طريق تلك المقالة التي نشرتها في البيان أواخر السبعينات عندما كنت ما أزال طالبة على مقاعد الدراسة، أرد فيها على موضوعه المطروح للنقاش حول «وحدة الأدب العربي». ولعله يذكر أيضا تلك الروح المتحفزة المتحدية التي كانت تشمل مقالتي. روح فيها من حماس الشباب وفورته وتباهيه ما ظهر جليا في تلك الأسئلة المدببة، وفي المناكفة والمشاكسة واستعراض العضلات الفكرية. ألم أكن أجادل عبدالرزاق البصير؟

إذن لابد من إثبات الوجود!.. وتطبيق مقولة: أنا أفكر، إذن أنا موجود. لقد كانت مجرد لعبة مبهرة عودتني السير على الحبال الصعبة، ثم مع مرور الأيام وجريان العمر بدأت أدرك بأن اللعبة غدت مسؤولية، وإنني متورطة جدا بهذه المسؤولية.

أما أستاذي الأنصاري فمازلت أحتفظ برسالته المطولة المرسلة لي بتاريخ 19 يناير 1979، وفيها من العناية والإكبار ما أدهشني وملأني امتنانا.. أنا الفتاة الغرة المتحفة بصمتها وغموضها آنذاك، يتحفني أديب جليل مثله بكرمه وتواضعه. وقد وددت أن أستشهد ببعض مقاطع من تلك الرسالة الحميمة، لولا أنني وجدت فيها ما يشي بمدح الذات وتقريظها، وهذا مما لا يجوز في هذا المقام ولا في أي مقام آخر أيضا. وإنني إذ آتي على ذكر هذه الرسالة، فإن دافعي الأوحد هو الإشارة إلى ما تميز به عبدالله زكريا الأنصاري من تواضع جم، وإنسانية غامرة، ورغبة في بث الثقة والاعتداد بالنفس في

أرواح الناشئة، وأشعارهم بخيرية رؤاهم وغرسهم الغض.

وهكذا كان أديبانا الجليلان على جانب من الكرم والحنو، لا يسفهان رأيا، ولا يستهجنان التجارب الغضة والأعواد الطرية، في حين قد يلجأ غيرهما من الأدباء الكبار في تعاملهم مع الناشئة إلى أسلوب القسوة والزجر وتقليم الأجنحة، محتسبين الخير فيما يفعلون، ولكن كم لهم من ضحايا، ومواهب ذهبت بددا!

إن كنا نحتفي اليوم برجلين أحبا الأدب والفكر وروّضا نفسيهما على الخوض في غماره، فإننا بالأحرى نحتفي بمعلم من معالم حياتنا الأدبية، وبحقبة تنعكس فيها جهود التأسيس لحركة أدبية ناشطة تحمل مذاق التفتح والتحديث، وعنفوان الانطلاقة نحو التسابق مع عالم متغير، عالم يرفد المشهد الثقافي بشتى التيارات والرؤى، ويعيد صياغة القناعات القديمة، ويخلخلها، أو يصنع حولها الحروب الصغيرة، والشرارات الماكرة التي تحيل السماء إلى مهرجان للألعاب النارية.. يتألق بعضها ويبهر وينطفئ بعضها إلى هشيم.

وسط هذا الجو الثقافي الموار على امتداد الوطن العربي إبان خمسينات وستينات هذا القرن، كانت الأصابع المشاكسة الطموحة ترتعش بانفعال وجرأة راسمة لنا مشروع لوحة تستحق أن نحدق بها ونفك خطوط ألوانها: في العراق تنظّر نازك الملائكة لقصيدة التفعيلة، وترفد نظريتها بآراء نقدية رصينة في شكل ومضمون حركة الشعر الحر.. بينما يتألق السياب معها ويتجلى وهو يكابد الحنين والمرض والتمرد. وفي لبنان يقف خليل حاوي مبشرا بولادة حضارة أمة من رماد فينيقها المحترق. وفي سوريا يتحدى أدونيس الاعتيادية والحياد بالبحث عن لغة تركب صهوة المخالفة وتنخز جواد الدهشة. بينما كان نزار قباني يلعب بالألوان والموسيقى متمردا على آراء القبيلة في المرأة ومحرمات المجتمع والسياسة. وفي مصر كان صلاح عبدالصبور يغرق في أحزانه الصوفية الباهرة، ويلوب عبدالمعطي حجازي في شوارع الغربة ودروب مدينة بلا قلب.

ماذا يجمع بين هؤلاء جميعا، وبين أديبينا عبدالله الأنصاري وعبدالرزاق البصير؟ أليسوا جميعا أبناء حقبة تاريخية واحدة، وجيل واحد؟ إن نظرة فاحصة لسنوات ميلادهم ترينا أنهم جميعا ولدوا في العقد الثاني من القرن العشرين، وإن شذ واحد أو اثنان فإن ذلك لن يبعد بنا عن مطالع العقد الثالث. فقد ولدت نازك عام 1923 والسياب ونزار عام 1926 وخليل حاوي عام 1920 وعبدالله زكريا الأنصاري عام 1922 وعبدالرزاق البصير عام 1923، ولو بحثنا عن الأخيرين (عبدالله زكريا - والبصير) بين عامي 1950، 1960 وهي فترة تألق شعراء وأدباء الطليعة، وموران آرائهم التجديدية في الشعر ووظيفة الأدب، نقول لو بحثنا عنهما في هذا الجو الصاخب عربيا، لوجدنا عبدالله زكريا جالسا إلى مكتبه في بيت الكويت في القاهرة ينجز مهام وظيفته، أو ربما متجولا في شوارع القاهرة وأنديتها الأدبية، لاقطا بأذنيه وحواسه ما تضج به من أطروحات متقبلا حينا، ومتحفظا أحيانا أخرى. تدفعه رغبة الشغف بالجديد تارة، ويصده تارة أخرى الخوف من ضياع هوية القصيدة العربية، والخشية على قناعات يؤمن بأنها أسس وركائز لفن الشعر وأنها ماتزال تمتلك حرمتها وقدسيتها. كان التجديد في شكل القصيدة خاصة يخدش في نفسه ذلك الإطار المألوف والحميم للقصيدة المتساوية الأشطر التي ما خرج يوما على ألفتها وتقليدية شكلها فيما كتب من نتاج شعري. فقد

كان التجديد في نظره - وهو مع التجديد دائما - هو ما مس مضمون القصيدة، هو ما تتضمنه من تجليات واندياحات تخرج بها عن إطار المكروه والمعاد. هو تلك الجرأة على إثارة المدهش والمختلف اللذين يتخلقان في رحم المعاناة، وأتون العاطفة الصادقة. وطالما أسهب عبد الله زكريا الأنصاري وأفاض في الحديث عن ارتباط النص المؤثر بالشعور الصادق والإحساس المتوافر بالاحتدام واللذة حين الدخول في عالم القصيدة. وقد لا يطول استغرابنا إذا عرفنا بأن المنحنى الأكثر بروزا في شعر الأنصاري، هو الحديث عن ماهية الشعر.. عن كيفية تخلقه في المخيلة.. عن غواياته وإغراءاته.. لذة وصله وعذابات صدوده... عوالمه المروعة وموسيقاه المهيبة الغامضة التي لا تهبط إلا على من «خصه الله بحمل رسالة الشعر الإنسانية» على حد تعبيره.

نعم كان عبد الله زكريا الأنصاري مع التجديد دائما لأن في التجديد تطورا ونماء وحياة. ولكنه كان يتحفظ إزاء التمادي وكسر القوانين، فهو يؤمن إيمانا راسخا بجملة من الشروط تحكم أي جنس من الأجناس الأدبية. وتلك الشروط - في نظره - لازمة للمحافظة على نسقه واستمراره وحضوره المشروع.

ولو التفتنا إلى رفيق دربه وابن جيله الأستاذ عبد الرزاق البصير في ذات الفترة الزاخرة بمخاضات التغير على نطاق الأدب العربي عامة، لوجدناه عاكفا على تحرير مقالاته الصحفية وشذراته الفكرية والأدبية، أو منكبا على القراءة في كتب الشعر والتراث، مأخوذا بشخصياتها المتجددة وزخم عصورها التي تملؤه إعجابا وتقديرا. وهو في غمر استجلابه لمكنونات التراث وترنحه أمام لذة اكتشاف روحه المتجددة، ينطلق ببصيرته أيضا نحو ما يضج به عصره من معطيات فكرية وأدبية، يقبس من رياضها ويسير في ركاب قطارها المنطلق إلى الأمام.

وكان له مع أعلام عصره من الأدباء والشعراء أكثر من وقفة واستجلاء، إن لم تكن صداقة قلبية وتماسا روحيا. ألم يرشحه طه حسين عضوا في مجمع اللغة العربية في القاهرة؟ ألم يجالسه فهد العسكر، ويبهره بنكهة حديثه الطازج ورؤاه المختلفة؟ ألم يغره بمجالسته وصداقته وتلمس تلك الروح المختلفة في وسط كانت ما تزال تحكمه التقليدية والركود؟

ومن هنا أدرك عبد الرزاق البصير أن التفيؤ بظلال التراث فقط فيه خيانة للحياة ولسنة تجددها. وأدرك أيضا أن في التنكر لذلك الميراث الثر انبتاتا غير محمود يعري روح الأمة من هويتها وسيمائها. ووجد أن التواصل بين الأصالة والمعاصرة هو الطريق الأكثر أمنا وسلامة.

لعل الملمح المهم في فكر البصير هو أنه فكر متنوع ملون يستوحي شجرة المعرفة الإنسانية ويبارك تفرعات غصونها وتلون أنساقها. فكتبه تكاد تكون مائدة عامرة بصنوف المشارب العقلية والمآكل الروحية، فهناك الأدب والاجتماع والفلسفة واللغويات، وهناك التاريخ والتراجم وشذرات من السير، وهناك أبو ذؤيب الهذلي والعباس بن الأحنف وحافظ إبراهيم وسومرست موم. إنه مشهد عامر للثقافة الإنسانية وانديا حاتها، مشهد لا يزال أستاذنا البصير ملتزما بسبل أغواره حتى يومنا هذا، عبر ما يسجل ويكتب من مقالات وموضوعات في الصحافة المحلية. ولعل هذا الاستمرار في التواصل والعطاء يشير إلى سمة التجدد والتفاعل والالتزام بدوره

الاجتماعي الذي قطعه على نفسه وأخلص له. ألم يقل في كتابه «تأملات في الأدب والحياة» ما نصه:

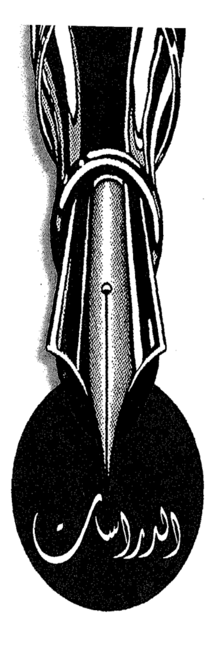
«إن الأديب الحق هو ذلك الذي يتأثر بالأحداث ويؤثر فيها. أما الفرد المنعزل عن الحياة لا يكاد يعرف عنها شيئا فإننا لا نستطيع أن نسميه إلا أديبا مزيفا. لأن الأديب الحق هو الذي يقوم بتأدية رسالته كما يجب حتى ولو أدى ذلك إلى إزعاجه أو اضطهاده لأن ذلك من صميم مسؤولياته».

ولعله من فضلة القول أن نشيد في ختام هذه الكلمة بما اشتملت عليه آراء أديبينا الفاضلين عبد الله زكريا الأنصاري وعبد الرزاق البصير من تفاؤل ورؤية خيرية للأمور وروح طموحة وإخلاص للقيم الإنسانية والمثل العليا، ومن هدوء ورصانة في معالجة القضايا ونضج في التعبير عنها، مبتعدين عن مهاترات استجلاب الشهرة والأضواء، أو معاداة الخصوم، أو إشعال الحروب الصغيرة والكبيرة. كان عصرهما وفسحة نتاجهما عامرين بالإخلاص لقضايا الإنسان، واحترامه، ومحاولة كسبه وإغناء روحه وفكره وعاطفته. وجهودهما وإن كانت متواضعة - كما يدعيان - فإنها بلا شك ترسم جزءا مهما من خريطة أدبنا المحلي وتؤسس لحقبته الحديثة.

أيها الأعزاء ...

شكرا لحضوركم الجميل، في هذا اليوم الذي نهدي فيه وردة المحبة لرجلين جعلا عالمنا أكثر خصوبة وبهاء.

(●) الأستاذ عبد الرزاق البصير


الدراسات



المسرح التجريبي

محمد عزام

١ ـ تعريف:

ما هو التجريب؟

هل هو التجديد في الرؤية والمضمون؟ أم التقنية والأسلوب؟ أم في كليهما معا؟

الواقع أن التجريب هو إخضاع العمل للاختبار بغية الوصول إلى نتائج يمكن الحكم عليها. والتجريب هو امتحان (الأدوات) للحصول على (شكل) فني جديد، لا يفصل عن (المحتوى). وعلمياً: إذا تغير (الشكل) تغير (المضمون) تبعا له. والتجريب في المسرح يعني اصطناع الوسائل التعبيرية التي يملكها المسرح من تقنيات إخراج وتمثيل، وتطويع مكتسبات التقدم العلمي في التقنية المسرحية، لتحقيق التواصل مع الجمهور،

والارتقاء بوعيه المسرحي. فالمسرح التجريبي يحاول أن يقدم، في مجال (الشكل) أو (التقنية) المسرحية أسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، وإنما بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية.

2 ـ عن المسرح التجريبي الغربي:

نشأت التجريبية الغربية حين جدّت (أشكال) مسرحية نبذت المسرح التقليدي بعلبته الإيطالية، وبحثت عن (أشكال) و(تقنيات) جديدة للمسرح، نتجت عنها أنواع عديدة للمسرح: كالمسرح الوجودي، والرمزي، ومسرح العبث واللامعقول، والمسرح الملحمي (بريخت)، والمسرح الارتجالي (بيرانديللو)، والمسرح التسجيلي (بيسكاتور، وبيتر فايس)، والمسرح الشامل، والمسرح الحي، ومسرح القسوة، ومسرح الشارع، والمسرح الفقير.. إلخ. وكلها يمكن أن تنضوي تحت لواء (التجريبية).

وستتم مناقشة بعض هذه المسارح، وعلى الخصوص ما أثر منها في المسرح العربي المعاصر، كالمسرح الملحمي، والمسرح الارتجالي، والمسرح التسجيلي (أو الوثائقي).

3 ـ المسرح التجريبي العربي:

إذا كانت التجريبية الغربية قد بدأت منذ مطلع القرن العشرين، وما تزال مستمرة حتى اليوم، والمستقبل، فإن مسرحيينا لم ينتبهوا لها إلا في مطلع الستينيات، وبعد أكثر من مئة عام من ممارستهم المسرح التقليدي (الأرسطي).

وقد تقبل مسرحيونا (التجارب) المسرحية العالمية التي دعت إلى كسر حائط الوهم بين الممثلين والجمهور، وإشراك المتفرجين في الحوار والمناقشة، واتخاذه موقفا مما يجري أمامه من تمثيل. ولعل ما زاد في قبولها أنها ليست جديدة على المشاهد العربي: فالمسرح الملحمي الذي عمد إلى كسر الإيهام المسرحي، وأشرك المشاهد، وطالب بالتغريب، يمكن أن نجد عناصره هذه في (الأشكال) والظواهر المسرحية التراثية: مسرح السامر الشعبي، ومسرح الحلقة، ومسرح القهوة، والحكواتي.. إلخ. وهكذا تلاءمت (الحداثة) الغربية و(الأصالة) التراثية في المسرح التجريبي الجديد.

وأقيمت من أجل المهرجانات المسرحية (مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة بدءا من عام 1988) بالإضافة إلى المهرجانات المسرحية العربية التي تقام في قرطاج، ودمشق، وبغداد، وبيروت، والخليج.. إلخ.

كما أنشئت الفرق المسرحية التجريبية في معظم الأقطار العربية، ففي مصر أنشيء (المسرح العالمي) عام 1963 وقام بدور مهم في تقديم الدراما الغربية، حيث قدم أربعا وثلاثين مسرحية غربية في أربعة مواسم هي كل عمره الوردي.

كما أنشيء (مسرح الجيب) في مصر عام 1962 من قبل جماعة من طلاب المسرح الذين درسوا في أوروبا، وجعلوا منه منتدى للمسرحيات التجريبية والطليعية، وقدموا فيه خمس عشرة مسرحية من المسرح الغربي خلال سبعة مواسم هي مدة بقائه. وعندما توقف ظهرت مسارح بديلة منها: (مسرح المئة كرسي) الذي أسس عام 1968 في مصر، و(مسرح القهوة) الذي أسس عام 1970 في مصر أيضا.

وفي سورية عمل الكتاب المسرحيون ذوو الميول التجديدية في مجال التجريب المسرحي، أمثال وليد إخلاصي، ورياض عصمت، وفرحان بلبل، ووليد فاضل، وغيرهم.

فقد كثر التجريب في مسرح وليد إخلاصي، وكثر انتقاله السريع بين (أشكال) مسرحية عديدة ومختلفة: فمن التزامه بأصول المسرح التقليدي في مسرحياته: أوديب مأساة عصرية (1978)، وهذا النهر المجنون (1980)، وكيف تصعد دون أن تقع؟ (1988)، ورسالة التحقيق والتحقق (1989) حيث يعتمد الحوار المنطقي، والحبكة الأرسطية، والتمهيد والعقدة والحل.. إلى اللجوء إلى التعليمية وكسر جدار الوهم كما في: عجبا إنهم يتفرجون (1988).. وإلى الخروج عن القاعدة والمألوف، في محاولة لتخطي مرحلة التعريب والحلم بالوصول إلى (شكل) عربي للمسرح(1) إلى الرومانسية، كما في: سبعة أصوات خشنة التي تعالج القضية الوطنية من خلال خلفية وجودية، باندفاع شديد نحو التجديد، والتجريب اللفظي حيث يصفها مؤلفها بأنها: (مسرحيات تجريبية، من أجل مخيلة ذكية، ومن أجل مسرح الشباب على وجه التخصيص)(3) إلى دراما الممثل الواحد (و المونودرامي). وهو من أفضل الذين كتبوا بهذا الشكل من بين المسرحيين السوريين، على قلة مَنْ جَرَّبَ هذا الأسلوب، وأغزر مَنْ كتب هذا الشكل الدرامي(4) كما في أغنيات للممثل الوحيد (1984) التي يقول في مقدمتها: (وكما في الموسيقا، فالسوناتا التي كتبت لآلة وحيدة أساسا، للكشف عن المهارة، لا تختلف أو أنها لا تقل أهمية عن البناء السيمفوني الذي تشارك في إظهاره عشرات الآلات الموسيقية.. وفي كل الأحوال كانت تلك الفصول مشاريع تمثيلية لبطل واحد. وهكذا طالما داعبت مخيلتي فكرة الكتابة لممثل واحد. وكانت لي تجربة في كتابي: سبعة أصوات خشنة (1978)، وهو يضم مجموعة من المسرحيات القصيرة، ثم هذا الكتاب حيث الفكرة الواحدة مقابل الشخصية الواحدة التي قد تكون في تناقضها الدرامي مع نفسها أو مع آخرين هي جوهر الأعمال القصيرة هذه، الفكرة المتمثلة في الإحباط الإنساني وهو يواجه الحياة، فالمقاومة الغريزية الداخلية لذلك الإحباط)(5).

كما عرج وليد إخلاصي على مسرح العبث واللامعقول، فأظهر فقدان التواصل الإنساني، وعجز اللغة عن التوصيل، ففي مسرحيته: الليلة نلعب (1972) يحاول إخلاصي تلخيص الوجود البشري من خلال الأجواء الغرائبية التي تلفها الفلسفة الوجودية بجوها العبثي، حيث تبدو الحياة حفرة قذرة تتم فيها الأحداث، ولا حل سوى الموت أو الحصار في الحفرة القذرة. أما الأمل فعبث لا جدوى منه. وفي مسرحيته: إطلاق النار من الخلف (1976) تفتقد اللغة توصيلها بين البشر. وكذلك الأمر في مسرحياته: حدث في يوم المسرح، والبكاء في غياب القمر، والثرثرة، وأيها الحضور الكريم، وقريبا من ساحة الإعدام.. إلخ.

وتتكرر في مسرح إخلاصي إدانة الطبقة البرجوازية، ورفض أفكارها وعاداتها وقيمها السائدة، وإضافة إلى إدانة الاستبداد والعسف والكبت مهما كانت أشكاله، رغم أن إخلاصي هو ابن هذه الطبقة البرجوازية الصغيرة، إلا أنه بدلا من أن يكون لسانها الناطق باسمها فإنه تصدى لها ورفض قيمها الزائفة، ولا

عجب فإن البرجوازية السورية التي شهدت الخمسينيات والستينيات مرحلة صعودها، وقد شهدت السبعينيات والثمانينات مرحلة أفولها. وقد كان إخلاصي شاهدا على هذا السقوط، فصار يطلق على جثة ميتة. ولما استنفدت هذه الطبقة شعاراتها (الثورية) في مرحلة صعودها، واستلمت السلطة، فأظهرت ديماغوجيتها واستهتارها بالشعارات التي طرحتها، والتي لم تنجز منها شيئا، وانقلبت إلى كابح يحد من عفوية الجماهير ومطالبها، فإنها حاولت أن تغطي هذا الجمود الفكري والضعف الذي انتابها، وفقدان ثقة الجماهير بها، بالاتجاه نحو (الأشكال) التي اعتقدت أنها تمدّ في أجلها، أو تحاول اللهو بها فترة تجذبها نحوها الأنظار. ومن هنا اتجاه إخلاصي نحو العبثية، والعدمية، والتجريدية.. إلخ. وهنا أصبح إخلاصي لسان هذه الطبقة المنهارة، والمعبر عن سقوطها التراجيدي.

يشارك إخلاصي في تجربة التجريب في المسرح السوري الكاتب رياض عصمت الذي عاش تجربة المسرح ممثلاً، ومؤلفاً، وناقداً مسرحياً. وقد أولع بتتبع التجارب المسرحية الغربية، وعلى الخصوص المسرح الوجودي والمسرح العبثي، ومسرح اللامعقول، في مسرحياته: النجوم والليل الطويل (1971)، والسندباد (1981)، وهل كان العشاء دسماً أيها الأخت الطيبة (1979)، والحداد يليق بأنتيغون.. إلخ. حيث تسود الأجواء الغرائبية، وتكثر الرموز والإشارات..

في مسرحية (هل كان العشاء دسماً..) حياة غريبة، وشخصيات غريبة، هي مجرد رموز يمثلها عجوز هرم يعيش في برميل قمامة، ويشير إلى المجتمع الهرم. بينما أخواته تقتلن العروس وجنينها (روز = الثورة المجهضة). وهكذا يُقتل الأمل. تماماً كما هو الحال في مسرح العبث واللامعقول.

وفي مسرحية (الذي لا يأتي) يصرّح عصمت في مقدمتها بأنها مسرحية تجريبية، ينقل فيها تجربة مسرح العبث إلى المسرح السوري، وإلى جمهور لا يعاني ما عاناه المجتمع الغربي، راغباً في زرع نبتة غريبة في أرض عربية، رغم اختلاف المناخ والحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية بين البيئتين، ورغم اختلاف المشكلات التي تطرحها هذه الحيوات بين هاتين البيئتين المتناقضتين: تقدماً وتخلفاً. وهو فيها يرسم خطى بيكيت في مسرحيته (في انتظار غودو) المشهورة.

وفي مسرحية (الحداد يليق بأنتيغونا) يستخدم رياض عصمت عدة أساليب فنية مسرحية: التغريب البريختي، والجوقة، وهدم الجدار الرابع بين الخشبة والصالة، والرموز، والإشارات.. في خلطة عجيبة تتقافز فيها الأفكار كالأسماك.

لقد غرق عصمت في حمى التجريب لأنه يريد أن يلاحق ما يستجد في الغرب. وهذا ما جعله يجمع تقنيات متعددة ومتناحرة أحيانا لمجرد أن يظهر معرفته لها، وليستعرض مخزونه الثقافي. وهو بهذا ضحية الاستلاب الثقافي الغربي. ولهذا تجمعت في مسرحه المدارس جميعا، والأفكار جميعا، بل يلجأ، على طريقة طلاب المدارس إلى الاستشهاد بالأبيات الشعرية والكليشيهات الثقافية المحفوظة(6).

ويبقى رياض عصمت ابن شرطه الطبقي أولا، فهو ابن البرجوازية الصغيرة التي نالت حظاً من الثقافة، فأرادت، وهذا حقها، أن تصل إلى الحرية والسعادة، عبر

حلول فردية. وهو ابن تكوينه الثقافي، لأنه لم يستطع التحرر من أسر الثقافة الغربية، فسيطرت عليه، وسحرت تفكيره وطبعته بطابعها. فقد أراد أن يجمع كل شيء، فبدأ مسرحه خليطاً من الأفكار والأشكال، لا يضمّها إلا اتجاه التجريب(7).

4- المسرح التجريبي عند ونوس:

وفي سورية أسس ونوس في دمشق عام 1966 (فرقة المسرح) حيث تجمع عدد من المسرحيين والممثلين حول سعدالله ونوس العائد حديثا من دورة تدريبية في فرنسا. وقد ساعد على إقامة هذا التجمع الناجح الذي لاقته مسرحيته (حفلة سمر...). وصرّح عند تشكيلها: (نحن نريد قول الحقيقة كاملة. ونريد أن نخلص إلى شكل جديد للمسرح، وأن يشارك الجمهور في العروض بشكل إيجابي فعال، كما يشارك المؤلف والمخرج والممثل).

ولكن عمر هذه الفرقة الوليدة لم يطل، فقد قدمت مسرحية واحدة فقط، من تأليف ونوس وهي (مغامرة رأس المملوك جابر) التي منع عرضها لمدة عام ثم سُمح به.

وجديد هذه الفرقة يتمثل في كسر حاجز الإيهام المسرحي بين الممثلين والجمهور، ونزول الممثلين إلى الصالة، والاستفادة من المسرح الملحمي (بريخت) و(الأشكال) المسرحية المعروفة في التراث وفي عام 1976 أنشيء في دمشق (المسرح التجريبي) واختير سعدالله ونوس مديرا له فقام بإعداد ثلاثة عروض. إذ كان الجمهور مبهوراً بهذا العرض الذي يعتمد على ممثل واحد فقط، يشغل المنصة طوال العرض.

والعرض الثاني هو (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) وهو من إعداد سعدالله ونوس أيضا، مأخوذاً عن مسرحية بيتر فايس المعروفة باسم (كيف يتمّ تخليص السيد موكينبوت من آلامه). وقد أثارت أيضا الكثير من الحوار والمناقشة.

والعرض الثالث هو (ثلاث حكايات) وهي: حكاية ضربة الشمس، وحكايات صديقنا بانتشو، وحكاية الرجل الذي صار كلبا. والحكايات الثلاث من تأليف أوزوالد ودراكون، (وإخراج فواز الساجر).

وتقدم الحكاية الأولى قصة بائع متجول يصاب بضربة شمس، فيقضي أوقاتا صعبة بين عيادة الطبيب، ودار الأشعة، وزوجته التي تحثه على العودة إلى العمل، حتى إذا استهلكت زيارة الطبيب دخله كله، عاد إلى العمل، ليسقط ميتاً عند قاعدة التمثال الذي نصب في إحدى ساحات المدينة، تكريماً للعمال الكادحين الذين لم ينل واحد منهم حقه حتى في العلاج.

وفي الحكاية الثانية قصة إنسان يعتبر نفسه مسؤولا عن الطاعون الذي تفشّى بين سكان أفريقية الوسطى، فهو يعمل في شركة عالمية لتعليب اللحوم، بأجر لا يحقق طموحاته المعاشية في مجتمع استهلاكي. ولكنه عندما يقدم عرضاً للشركة، وهو تسويق لحم الجرذان المعلّب إلى أفريقية، يرتفع أجره أضعافاً مضاعفة. ولئلا يقع (بانتشو) في تأنيب الضمير فإنه يسأل المحامي والطبيب والعالم عن مشروعية إطعام لحم الجرذان للزنوج، فيجيزون له ذلك. وعندما يتناول سكان أفريقية الوسطى لحم الجرذان يتساقطون صرعى الطاعون، في الوقت الذي يُقلد فيه

(بانتشو) من عمدة المدينة وسام (الصحة العامة)، لأنه نظّف المدينة من الجرذان. والحكاية في ذروتها هي لحظة يقظة ضمير (بانتشو)، وافتضاح أمر الصفقة، ولجوء الشركة إلى طرده من العمل بحجة أنه أطعم الناس لحم الجرذان. وهذا عمل (غير إنساني).

أما الحكاية الثالثة (حكاية الرجل الذي صار كلبا) فهي قصة رجل متزوج، يعيل أسرة، ويبحث عن عمل. ولكن أبواب العمل مسدودة في وجهه، فيعرض: عليه أحد أصحاب المصانع أن يعمل لديه بدلا من كلب الحراسة الذي مات. ولكن بشرط أن يعيش في الحظيرة المخصصة للكلب، رغم ضيقها، وأن ينبح كالكلب إبعادا للصوص، مقابل أجر وطعام زهيدين. فيرضخ الرجل بدافع الحاجة والجوع، ويقضي معظم وقته في الحظيرة. ولكن زوجته تغضب من شناعة هذا العمل، وتترك زوجها، وهي حامل، خشية أن تلد كلبا، لأنها شعرت أن زوجها أراد أن يعضها بدلا من أن يقبلها، وأنها حاولت عبثا أن تعيده إلى وضعه العادي ليمشي على قدميه، بدلا من أربع، فلم تفلح. وفي النهاية تلد الحامل كلبا.

والقاسم المشترك بين هذه الحكايات الثلاث هو نموذج الإنسان الكادح المسحوق في المجتمع الاستغلالي الاستهلاكي. والفرق الفاضح بين مَن يملكون كل شيء، ومَنْ لا يملكون شيئا. وبين التعساء الذين يبحثون عن عمل فلا يجدونه إلا في شروط قاسية وغير إنسانية، وبين أرباب العمل الذين يريدون كل شيء لهم وحدهم فحسب.

والعرض فضح جديد للاستغلال في العالم، بأسلوب مبتكر في الإعداد والإخراج، حاول كسر الأطر التقليدية للمسرح، من خلال إلغاء جزء من المنصة، ووضع قسم من الممثلين في الصالة، من أجل إيجاد جماليات مسرحية جديدة.

وآخر عرض قدمه (المسرح التجريبي) كان في عام 1980 وفيه تمّ إلغاء خشبة المسرح (في صالة القباني بدمشق)، وراح الممثلون يؤدون أدوارهم بين ممرات مقاعد المتفرجين. ووزع على المتفرجين كرّاسا جاء فيه: (ألغينا خشبة المسرح. هل هو تجديد شكلي وفذلكة؟ يقينا لا. فمشكلة المكان المسرحي هي واحدة من المشاكل الأساسية التي وجدنا ضروريا معالجتها في سياق عملنا التجريبي. إن هندسة مسارحنا التي نسخناها عن نموذج واحد من نماذج المسرح الأوروبي، ونعني المسرح على الطريقة الإيطالية، تشكل عائقا أمام تكوين علاقة حارة وفعالة بين الفرجة والمتفرج، بين العرض والجمهور).

ولعل أهم ما يميز ونوس من الكتاب المسرحيين الآخرين هو التصاقه الحميم بالمسرح، ومثاقفته إياه في فرنسا، وفي مسارحها التجريبية الجديدة على الخصوص. ومعايشته المستمرة لهذا الفن بحيث تحول هاجسا إبداعيا وقلقا مصيريا، وقد أخلص له فلم يكتب إلا فيه، في الوقت الذي تجد فيه كُتّاباً آخرين وزعوا جهودهم واهتمامهم بين أجناس أدبية عديدة. كما أن اندماجه في العمل المسرحي، وتأسيسه لفرقتين مسرحيتين، ورئاسة تحرير مجلة (الحياة المسرحية) التي تصدرها وزارة الثقافة بدمشق، وإسهامه في المهرجانات والندوات المسرحية المحلية والعربية والعالمية، ومعايشة التجارب المسرحية في الوطن العربي والعالم، وتنظيره في (بيانات) من أجل مسرح عربي جديد. كل هذا جعله

يكتب والخشبة ماثلة في ذهنه، ويرى شخصياته تتحرك حية على خشبة المسرح، مما خلّصها من الكثير من الاستطالات والاستطرادات الأدبية.

ويرى ونوس أن مشكلة المسرح العربي بعد مرحلة الرواد الأوائل هي أنه ربط نفسه بالمفهوم (الأكاديمي)، وقد حركته بقوالبه الجامدة. فقد استوردنا مسرحا جاهزا وميتا، وغرسناه في بلدنا، وكانت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن هذا الشكل ليس إلا وعاء محايدا، يمكننا أن نضع فيه المحتوى الذي تلاءم مع حاجاتنا وقضايانا(8).

إذن لقد بدأنا نبحث عن المسرح العربي، بعد أن قيدنا أنفسنا بمسرح واحد هو الذي يعاني سكرات الموت - على حد تعبير جان جينيه - وحين أقيمت في عواصمنا مسارح مشيدة على الطريقة الإيطالية بدأت متاهتنا وبدأ الخطأ. والآن، كي نعود فنقوّم المعادلة، لابد من نبذ التعريفات (الأكاديمية) الجاهزة، والانطلاق من حقيقة أنه ليس مفهوم واحد للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، بحيث لا يبقى لدينا أي تعريف للمسرح إلا أنه (ممثل، ومتفرج). وعند هذه النقطة يمكن حل الإشكال القديم. ليس (التعارض) بين هويتنا الثقافية والمسرح (بمفهومه الأوروبي)، وإنما مَنْ هو المتفرج؟ ما هي حاجته وقضاياه؟ كيف يمكن أن نتفاعل معه في احتفال (أو فرجة) بحيث يتبدل ونتبدل معه في سياق حركة المجتمع نحو التقدم. وإن مسرحا (تجريبيا) - يقول ونوس - هو وحده الذي يستطيع أن يقدم لنا تعريفنا الخاص للمسرح. تعريفا يتجاوز التبعية ويضمن الخصوصية(9).

ويرغب ونوس، قبل كل شيء، في أن يزيل الالتباسات التي تحيط بكلمة (تجريبي)، وأول هذه الالتباسات هو تحديد الفرق بين ما تعنيه في أوروبا، وما تعنيه بالنسبة لنا. فالتجريب في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت، أو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية.

أما بالنسبة لنا فإن (التجريب) يعني البحث عن المسرح أو خلق مسرح (أصيل) وفعال في المناخ السياسي والاجتماعي الراهن. إن نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لا يفيدنا إلا في تعميق تبعيتنا للغرب، كما أن الانكفاء على الذات، والبحث عن (الأصالة) في أرشيف الفولكلور يبدو لنا ساذجا وتبسيطا سطحيا للمسألة. فالفولكلور لا يستطيع أن يبني ثقافة على حد تعبير العروي. والبورجوازية التي ولدت مرتبطة ببرجوازية المتروبول والتي تبحث عن استقلالها الاقتصادي والثقافي والتي توهمت أنها تستطيع بدءا من الفولكلور بناء شخصية ثقافية لها أصالتها. لكن كما فشلت في الاستقلال الاقتصادي فإن الفولكلور الذي سرقته من الطبقات الشعبية لم يسعفها إلا في أن تبدو مضحكة وهجينة أكثر.(١٥).

وعلى هذا فإننا في (المسرح التجريبي) نبحث عن مسرحنا، وبعيدا عن الحلول السهلة والجاهزة. وسنبدأ - يقول ونوس - من المتفرج. وسنحاول دراسة استجابته وعاداته في التذوق. والقضايا التي يعاني منها. ثم سنجرب بعد ذلك العثور على (الأشكال) أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه، والتي يستطيع المسرح هذا الاحتفال الجماعي الذي يبدل المتفرج، ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل.(١١)

وهكذا ينطلق ونوس، في تجريبه المسرحي، من الراهن، ومن وضع

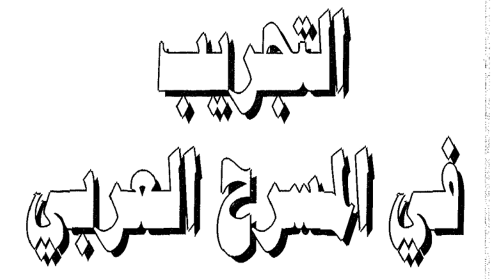
المتفرجين، مستفيدا من عاداتهم في الفرجة وأشكال استجابتهم لها. ومن هنا نشأت محاولاته البحث في (أشكال) الفرجة. ولم يكن مهما بالنسبة له، أن يسمي التجربة: احتفالية، أو طليعية، وإنما أن يقدم مسرحا قادرا على الفعل والتأثير، وقد سمّى أول فرقة مسرحية أنشأها (فرقة المسرح)، أي أنه تحاشى النعوت الإضافية والتعريفية.(12)

ومن هنا انطلق ونوس يبحث عن (أشكال) التعبير أو الظواهر شبه المسرحية في التراث العربي، وعلى الخصوص بعد وعيه للطريق المسدود الذي وقف أمامه المسرح الغربي والعربي، وبعد أن اكتشف، في مثاقفته بفرنسا، ضرورة العودة إلى التراث، وتوظيفه (شكلا ومضمونا) في المسرح الجديد. وهو مايزال يذكر نصيحة المخرج الفرنسي (جان ماري سيرو) له: (إن من الخطأ أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبية. بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها أوروبا. فهنا يتحول التراث المسرحي الثقيل عبئا يجمد حركتنا، ويقيد قدرتنا على التفكير بأشكال وأساليب جديدة. أما في مناخ بكر، فإن الفرصة واسعة لأن تكون البداية حرة وعفوية ومليئة بسخونة الاحتفال الجماعي).(13)

لكن ونوس يرى أن استلهام بعض (أشكال) الفرجة التي عرفها العرب لا يكفي لتحقيق مسرح عربي واضح الهوية، ما لم نملأ هذه (الأشكال) المسرحية بمضمون معاصر. ومن هنا اعتماد ونوس على مسرح (الحكواتي) المأخوذ من التراث، وهادفا إلى إقامة علاقة بين جمهور الصالة والمتفرجين، مما يذكرنا بمسرح (السامر) الشعبي عند محمود دياب وغيره من ممثلي (المسرح التأصيلي) في جميع أنحاء الوطن العربي، هذا المسرح الذي يحاول المواءمة بين التراث (في توظيف الأشكال المسرحية)، والحداثة (في تصوير قضايا الواقع المعاصر). ولم يقصر ونوس وظيفة (الحكواتي) على القص وحده، وإنما منحه إلى جانب ذلك قدرة مستقبلية على استقراء الأحداث، فكأنما جعله ضميرا للتاريخ، وبديلا للجوقة في المسرح الإغريقي، وذلك في مغامرة رأس المملوك جابر.

هوامش:

1. وليد إخلاصي. النص المسرحي بين التعريب والتجريب. مجلة (الحياة المسرحية). ع2. خريف 1977. ص 112.
2. مجلة (الموقف الأدبي). ع 4. 5 آب. أيلول 1975.
3. وليد إخلاصي. سبعة أصوات خشنة.
4. د. غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. دار علاء الدين. دمشق 1996. ص 290.
5. وليد إخلاصي. أغنيات للممثل الوحيد. ص 5. 6.
6. غنيم 296.
7. نفسه 297.
8. الأعمال الكاملة 3/ 81.
9. نفسه 3/ 82.
10. نفس المرجع والصفحة.
11. نفس المرجع 3/ 83.
12. نفس المرجع 3/ 459.
13. سعدالله ونوس. مقدمات لدراسات في المسرح المعاصر. مجلة (المعرفة). آب 1970. ص 68.



التجريب في المسرح العربي

.. أزمة تجريبية أم أزمة مسرح؟!

بقلم: عبدالرحمن حمّادي

مقارنة بين التجريبيتين الغربية والعربية»

مازالت التجريبية في المسرح العربي تثير تساؤلات كثيرة حول جدواها وجدوى الاستمرار بها في ظل الأزمة التي يعيش فيها المسرح العربي، ولذلك تتعالى أصوات بعض النقاد مهاجمة كل المحاولات التجريبية في المسرح العربي، ومتهمة إياه بزيادة غربة المسرح العربي لأن المشاهد صار يحمل قناعة بأن المسرح العربي هو هذه الأشكال التجريبية التي تعادل الأشكال العبثية في الشعر الحديث، وبالتالي لا يسلم مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي مثلا من حملات نقد شديد تطالب بإيقافه وتحويله إلى مهرجان مسرحي تعرض فيه مسرحيات

مفهومة ومقبولة من الجمهور على غرار مهرجان المسرح الخليجي.

وفي الجهة المقابلة يقف أصحاب التجريبية عاكسين الاتهامات، فالمسرح العربي برأيهم، هو فن مستورد من الثقافة الأوروبية، ولم يستطع أن يتحرك كثيرا في ظل تقديسه للشكل الأورو - عربي، وهو ما سبب أزمته الحالية، ولذلك يجب العمل على تحطيم الشكل المستورد للمسرح لاكتشاف أشكال جديدة تناسب ثقافتنا العربية، والوصول إلى تلك الأشكال الجديدة لا يمكن أن يتم إلا عبر التجريب.

من جهة أخرى.. إن المسرح الغربي الذي استوردنا مسرحنا منه لم يتوقف عن التجريب، فلماذا يحق للمسرح الغربي أن يمارس تجريبه ولا يحق لمسرحنا العربي بهذه الممارسة؟!

إنه في الحقيقة صدام حاصل ما بين دعاة التجريبية في المسرح ومناهضيها تقودنا إلى فهم التجريبية في المسرح كضرورة نقارن من خلالها التجريبية في المسرح العربي، وهل ظروف التجريبية المسرحية في الغرب مشابهة لظروف تجريبيتنا، وهل الأسباب واحدة ما بيننا وبينهم؟

تاريخ المصطلح

نبدأ من المصطلح (Experimental) فنجد أساسه علميا اخترعه (داروين) في نظرية التحول في منتصف القرن التاسع عشر، وطرحه بمعنى ضرورة التحرر من النظريات العلمية القديمة كأساس لاكتشاف نظريات جديدة، واستطاع داروين تأسيس مدرسة علمية تجريبية كان من أعضائها كلود برنارد في بحثه (مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي).

وفي نهاية القرن التاسع عشر انتقل المصطلح إلى الفنون التشكيلية عندما أسس مانيه ومونيه الحركة الانطباعية على أساس التحرر من طرق التصوير القديمة واستعمال أساليب جديدة، وبسرعة انتقل المصطلح إلى الأدب على يد أميل زولا الذي تأثر بنظرية داروين، فاستعمله تحت اسم (الرواية العلمية) داعيا إلى التحرر من النظريات القديمة في الأدب، وهي النظريات التي ارتبطت بالكلاسيكية والرومانسية، وفي نفس الوقت ظهر مصطلح التجريبية في الفلسفة عند ديكارت عبر مؤلفيه (مقال في المنهج) و(التأملات).

وهكذا أثار داروين حركة شملت جميع الفنون والعلوم الإنسانية والتطبيقية، وكان لابد أن يصل تأثيرها إلى المسرح الذي كان يحافظ بنوع من القدسية على الشكل الإثيني، ويرى في مسرحيات هوميروس مثلا أعلى لا يجوز الخروج عن قواعده، ولكن في عام 1896 يعرض (ألفريد جاري) مسرحيته (أوبو ملكا)، ويدعو إلى عرض الافتتاح كبار المسرحيين والنقاد، وليفاجئهم بأنه قد خرج عن التقاليد المسرحية المتبعة، حيث لم يبدأ المسرحية من المقدمة، بل باشرها من الخاتمة، وكسر القيود الصارمة التي كانت تجبر الممثل على أن يبقى وجهه للجمهور، فجعل ممثليه يتحركون بحرية مديرين في معظم المشاهد ظهورهم للجمهور، وتخلص من صرامة الديكور بأن جعل ديكور المسرحية في أفقر حالاته، وكان جاري يتوقع انسحاب الجمهور بعد دقائق من بدء العرض، لكن المفاجأة كانت انشداد الجمهور إلى مقاعدهم لآخر لحظة، وانبرى النقاد في

اليوم التالي يشيدون بـ(تجربة) جاري، وبالتالي استمرت المسرحية بنجاح كبير، وصات بالتالي قدوة تحتذى في أعمال مسرحية أخرى قدمها مسرحيون آخرون، وكل مسرحي يتفنن من عندياته في الخروج عن التقاليد المسرحية وابتداع أساليب جديدة، وهكذا تكرس مصطلح (التجريبية) في المسرح الغربي.

فلسفة التجريب الغربي

يتفق التجريبيون الغربيون على أن التجريبية ذات منشأ علمي، وليست اختراعا من اختراعات المسرحيين، وقد أثبتت نجاحها في العلوم الطبيعية وبرهنت على أن الإنسان يجب أن يجرب عندما يريد العثور على شيء جديد، حتى لو كان رديئا، وعند اكتشاف هذا الشيء الجديد قد نكتشف أننا فعلا بحاجة إليه لمرحلة ما نعيشها.

نفس الأمر ينطبق على المسرح، فالمسرح القديم ليس رديئا، ولكن يجب أن نجرب لنكتشف مسرحا لا نفترض مسبقا أنه أفضل من المسرح القديم، بل قد يكون ما اكتشفناه رديئا، ولكن مع استمرار التجريب لابد أن نعثر على شيء جديد من جهة، ونكون من جهة أخرى قد كسرنا حاجز الخوف من أن يصبح المسرح مملا دون تجريب.

ويؤكد التجريبيون على أهمية أن يستفيد المسرح في عصرنا من إمكانات لم تكن متوافرة في المسرح القديم، كالتلفزيون والسينما وأشعة الليزر والكومبيوتر، وبما يعبر عن العصر باحتياجات العصر، كما يعبر عن المستقبل، وعلى هذا لكي يكون العمل تجريبيا يجب أن نجد له صيغة جديدة في أحد عناصر اللعبة المسرحية أو في جميعها كالنص المسرحي والإخراج والأداء وعلاقة الخشبة بالجمهور وغير ذلك من مفردات العرض المسرحي، ويجب بذلك أن نجد صيغة تتعدى الصيغ المسرحية المتعارف عليها منذ أرسطو حتى اليوم(1).

على هذا الأساس نجد أن التجريبية في المسرح الغربي ليست نقيضا عدائيا للمسرح الكلاسيكي، بل هي محاولة إغناء له وتجنبه من الوقوع في الملل، وهو ما يعبر عنه (ايوجينيو باربا) أحد أعلام التجريبية في المسرح الغربي بقوله: «نحن ندين بالشكر لكل الأعمال المسرحية التي سبقتنا، ونحترم اسخيلوس وشكسبير، ولكننا نعتقد أن المسرحيين منذ اسخيلوس وهوميروس كانت لديهم رغبة بالخروج عن الأطر الصارمة للمسرح، ولكنهم لم يملكوا الجرأة على ذلك، ومهمتنا هي أن نحقق أمنيتهم الخفية تلك..»(2).

بهذا المعنى يمكن أن نفهم التجريب في المسرح الغربي نوعا من الترف الذي يقدم على هامش المسرح الكلاسيكي، ودون التنكر التام لأدواته الفنية وأسسه، وهو أيضا ما يعبر عنه (انتونين آرتو) بقوله: «لست زعيما للمتمردين في المسرح كما يصفني البعض، ولكنني وغيري ينطبق علينا وصف المغامرين الذين إن فشلوا يتركون أدواتهم التجريبية بعيدا ويعودون إلى المسرح الأم نادمين، وإن نجحوا عادوا يزفون البشرى للمسرح الأم أيضا، ذلك المسرح الذي مهما تمردنا عليه يبقى هو الذي أعطانا الأدوات لنمارس مغامراتنا..»(3).

ومع ذلك، لا نستطيع تجاهل روح التمرد على المسرح القديم وتقسيماته، ليس عند التجريبيين فقط، بل عند كبار المسرحيين الغربيين، فغارسيا لوركا مثلا

كان يعلن «إنه إذا كانت هناك مشاهد لا يدري فيها الجمهور، ما يفعل، هل يضحك أم يبكي، فإن ذلك يعني نجاحا له»(4) وهو تصريح لم يكن من الممكن الإدلاء به في أي قرن غير قرننا لأنه يعني تحطيما لقاعدة المأساة أو الملهاة في المسرح، وهو ما يعبر عنه الناقد المسرحي (ج. ل. ستيان) قائلا: «إن المسرحية كبناء للعلاقات المتبادلة والمتبدلة بين الشخصية والمشاهد تدخل اليوم مجالات حسية غير محددة تماما، وتكشف عن نفسها في تنوعات لا تنتهي، ولم تعد مجموعة الاصطلاحات التقليدية تفي بالغرض لوصف أو تحليل العلاقات التي أنشأها تشيكوف وبراندلو وجان آنوي وبريخت وصاموئيل بيكت، وهؤلاء هم الذين يعطون أفضل مثال على اتجاه جديد في مسرح القرن العشرين»(5).

في المحصلة، يستمر التجريب في المسرح الغربي الآن، ولا نجد شكلا محددا أو طريقة محددة لممارسة هذا التجريب، بل تختلف كل تجربة عن التجربة الأخرى، وسنحاول فيما يلي التوقف عند نماذج من أشهر النماذج التجريبية في المسرح الغربي ونظرياتها لنعطي صورة عن الشكل العام لهذه التجريبية:

المسرح الحي

تأسس هذا المسرح عام 1947م في الولايات المتحدة الأمريكية على يد المخرجة المسرحية (جوديث مالينا)، وقدم حتى الآن عشرات المسرحيات التي لاقت شهرة كبيرة، وعن هذا المسرح تقول مالينا: «نحن نؤمن بالمسرح الذي يصبح مكانا للخبرة المكثفة، والذي يقف على حدود الحلم وحدود الطقس.. بالمسرح الذي يقوم فيه المتفرج بالتعرف على نفسه، ويرتفع فيه فوق رغبات عقله الواعي وعقله الباطن ويتخطاهما حتى تكون لهذا المتفرج معرفة طبيعة الأشياء وجوهرها..»(6).

على أساس هذه القاعدة تحاول الفرقة تقديم أعمال مسرحية تقوم على إحياء العلاقة بين المسرح والواقع بتناول جديد لقضايا الفن والواقع، وبتحقيق التواصل والتفاعل بين الممثل والمتفرج، فيتم استخدام التمثيل المرتجل، فهناك نص أساسي، لكن كلما ارتجل الممثل وخرج عنه كان ذلك أفضل، وكلما استطاع الممثل إشراك المتفرج في الارتجال والمشاركة كان ذلك مؤشرا على النجاح، وهكذا وصولا إلى تأليف نص مسرحي جديد وبإخراج جديد، وربما بمضمون جديد.

على سبيل المثال: يقطع الممثل أداء دوره فجأة ويتجه للجمهور يسأله: المفروض حسب النص أن أنتحر الآن.. ما رأيكم؟!

وعلى أساس هذا السؤال تتم محاورة الجمهور حول ضرورة الانتحار أو عدمه، والحلول البديلة والاحتمالات الممكنة.. إلخ، وللممثل الحرية بعد ذلك في أن ينتحر كما جاء في النص أو يعدل المشهد كما ألفه مع الجمهور، وللممثلين الآخرين تأدية أدوارهم حسب ما يستجد في التأليف الجماعي الجديد الذي أنجزه الممثل مع الجمهور، ولكل منهم الحق في محاورة الجمهور حول أفضل السبل لأداء دوره.. وهكذا يتم خلق مواقف جديدة على المسرح مطابقة للحياة تماما، ولا تتقيد برؤية المؤلف أو المخرج.

مسرح القسوة

أسسه الكاتب والمخرج المسرحي

الفرنسي (انتونين آرتو) والذي بنى نظريته على ما يلي:

- الاتفاق على الدادائية والسريالية في مخاصمتهما للحياة الصناعية الحديثة، ومعاداة قيم الحضارة الغربية، ولكن مع ضرورة القيام بعمل متطرف يتجاوز كل الحدود ويغير المعادلات القائمة، وقد افترق آرتو عن السريالية والدادائية فيما بعد لأنهما برأيه توقفتا عند حد التعبير عن الألم واليأس فقط.

- معاداة مسرح البولغار ومسرح الصفوة (كمسرح موليير) لأنها مسارح لا يفهمها الجمهور العادي الذي لا يمكن تغيير الواقع بدونه.

- إن الروح البدائية سابقة على منطقية الإنسان وعقلانيته، وبالتالي فإن البدائية هي جوهر الإنسان وحقيقته الأصيلة، وإن كبت هذه البدائية عن طريق المفاهيم المنطقية جعلت العالم مقيتا ومملا.

على أساس هذه النقاط يرى آرتو وجوب استبعاد جميع المفاهيم الفلسفية والعلوم النفسية والنظريات المنطقية من المسرح، وحيث «يجب أن نستبعد الإنسان المقولب الذي يتصرف على الخشبة وفق مفاهيم مفروضة عليه مسبقا، إن هذا الإنسان يتحدث للجمهور بمشاعر محسوبة بدقة وبكلمات منتقاة بعناية، مطيع للقوانين، يخجل من أي شيء، يخاف من أي شيء، يجيد التزلف والتملق.. إنه إنسان غربي سيكولوجي بينما نحن بحاجة على خشبة المسرح إلى الإنسان الميتافيزيقي، الإنسان الذي لم يتم تشكيله ويرفض أن يتم تشكيله..»(7).

وهكذا يطالب آرتو بالإنسان البدائي على المسرح، والذي يتصرف بعفوية وغريزية في إطار من (القسوة)، وهذا الممثل - الإنسان البدائي - لا يجيد اللغة لإنها لم تعد تساير حاجات المسرح، بل هي «جراثيم تحمل أمراض المدنية من النظريات والتعريفات والمفاهيم، وهي صيغ تؤدي إلى إنزال غير المفهوم إلى مرتبة المفهوم، وفي هذا تثبيت للغموض، وهذا التثبيت هو علة انحطاط المسرح وفقدانه للطاقة والنشاط»(8)، وهكذا يعادي آرتو لغة المسرح ويعتمد على لغة الإيماء والإشارة، كما يرفض المناظر المسرحية الواقعية المكتملة لأنها تحاكي الواقع الذي يرفضه، ويستعيض عنها بالتماثيل والأقنعة الضخمة والأشياء الغريبة، ويعرض الأدوات الموسيقية فيها كأشياء مرئية بدلا من الموسيقى المسموعة.

إذن هو مسرح يعتمد على المرئيات، ولا يعتمد على نص مسرحي ولغة وحوار، بل يهدف إلى توليد غيبوبة ونوبات حادة من خلال بث همجية الأحلام في غموض المسرح(9).

مسرح السافاري(١٥)

ظهر هذا المسرح في فرنسا عام 1969، وتحت اسم (Grand Magic Circus) وعلى يد الفنان (جيروم سافاري) الذي رأى أن القضايا التي تتحدث عن المسرح لم تعد نافعة، ولذلك يجب العمل على إيجاد مسرح مفيد للناس.

يقول سافاري: «يجب أن يصبح المسرح خشبة مسرح ومقرا للمتفرجين، مكانا مقدسا، وشكلا من أشكال التعبير التي ستصبح منذ الآن ولمستقبل العالم الإنساني حاجة وضرورة، فالمسرح عهد تتضامن فيه كل الأطراف - الفنان والمتلقي - من أجل المحبة والخير والتغيير، فالمسرح هو طريق يمهد لخلق التفاهم والتواصل

الحي بين الناس.. المسرح ليس أدبا ولا ينبغي أن يكونه.

يجب أن نعود إلى مسرح ربما يتصف بالبداءة ولكن لا تنقصه الأصالة، إنه مسرح الرغبات البشرية الجامعة وأدق الأسرار التي تزخر بها أعماقنا، مسرح الروابط البشرية التي تربط الإنسان بأخيه الإنسان»(9).

وووفقا لهذا المفهوم كوّن سافاري فرقة من ستين فردا معلنا أن ممارسة الطقس المسرحي المقدس والمشترك يمكن أن يحدث ويتم في كل مكان، تحت كل سقف، وتحت كل سماء عارية، في (كراج) أو اسطبل، وحيث يشترك الجميع في ممارسة هذا الطقس، فيكون المسرح بهذا المنطق عرضا وممارسة للعبة المسرحية معا، وبدأت الفرقة تقدم عروضها في أمكنة لا تخطر على بال أحد، ففي عام 1967 قدمت عرضا في مشفى للأمراض العقلية وأمام نزلائه، وفي هذه العروض يظهرون في قالب مجانين الفن وعشاقه من ممثلين وموسيقيين ولاعبي سيرك، ويخاطبون جمهورهم كما لو كانوا يخاطبون أنفسهم بلغة مفرداتها اللغة واللعبة المسرحية الصادقة، ويسخرون من مختلف التقنيات والمدارس التي تقوم بتدريب الممثل تدريبا يحوله إلى آلة ناطقة معبرة فاقدة الروح والحياة.

ويمكن تحديد العلامات الأساسية لمسرح سافاري بما يلي:

1 - استخدام أسلوب المفارقة المضحكة المقصودة، وبقدر كبير من الصخب المقصود والسخرية الشديدة من كل الأوضاع والتقاليد والأسوار التي تطوق الإنسان.

2 - استخدام فنون الرقص ولتمثيل الصامت.

3 - استخدام الملابس الزاهية المبالغ في درجاتها اللونية.

4 - الهروب قدر الإمكان من الصالات والمسارح المغلقة إلى الساحات والشوارع والهواء الطلق، وفي حال الاضطرار لتقديم عرض في صالة فيجب قلب كل ما بداخل هذا البناء ليعبر عن فوضوية الحياة، وتوظيف المكان لما يقدمه المسرح.

5 - رفض النص المسرحي الجاهز والاعتماد على الارتجال وإشراك المتفرجين مهما كانت سويتهم الثقافية والمعرفية، وبذلك يصبح المسرح واقعا فنيا حيا يشترك فيه المبدعون من الفنانين والجماهير معا.

مسرح اللاشكل:

أنشأ هذا المسرح في بولندا (تاديور كانتور) عام 1945م تحت اسم (كريكوت - 2)، وكمحاولة تجريبية تسعى إلى التخلص من الموديل القديم لمسرح (الربرتوار) الذي يعتمد على العروض المسرحية الجاهزة، وإلى خلق نموذج جديد لبنية المسرح الدرامية والمعمارية، ويقوم وجودها على الإبداع المنبثق من داخل بنية المادة المسرحية ذاتها، أي الإبداع في مراحل متعاقبة ومتتالية من المواقف المسرحية الجديدة التي تتصل اتصالا وثيقا بتطور العمل الفني ككل، ولا تنتهي عملية الإبداع لحظة تقديم العمل المسرحي ليلة الافتتاح الأولى.

بهذا المفهوم لا ينحصر دور المسرح في تقديم عدد من ليالي عروض مسرحية جاهزة، بل يتخلص هذا المفهوم وفق خطوات ومراحل تنبثق خطواتها وتتشكل مراحلها وصيغها بتمهل ودون تسرّع، وهذا يتحقق باللاشكل المسرحي، أي بكم

كبير من الإيماءات والمواد المسرحية المتباينة، وحيث يعامل الممثل والنص والحركة والزي المسرحي باعتبارها عناصر قد افتقدت أشكالها، ومن ثم تنصهر جميعها في كتلة مصطخبة مختلفة تؤدي إلى خلق قوام متجانس من مادة متوحدة مشكلة في كيان منسق، وهنا يتحدد مسرح (اللاشكل)، ويوجز في خلاصة الواقع الذي يهمه ويعيد نظمه من جديد.

هذه هي الملامح العامة لنظرية مسرح اللاشكل، ومع ذلك لم يعتبر كافتور نظريته هذه نهائية، واستمر يحاول بلورتها عبر تجارب مستمرة، ففي المرحلة الأولى استغل كانتور العناصر والمواد الجاهزة وشكلها في هارمونيات متناسقة ومتناغمة، وأطلق على هذه المرحلة اسم (Asseblage)، ثم استمر في تجريبه، وأطلق مرحلة أخرى هي مرحلة (Amal-lage)، وفيها أشرك بغزارة الفنون التشكيلية في العملية المسرحية، وقد تلقف عدد من المسرحيين التجريبيين هذه المرحلة من كانتور واعتمدوها لتأسيس ما عرف باسم (مسرح الصفر)، وفيه اعتمدوا على سيادة الرسم التجريدي في العمل المسرحي، إلا أن كانتور تجاوز هذه المرحلة أيضا، وأعلن عن مرحلة (Hap-pening) حيث نشاهد فيها تحطيما للشكل وسقوطه، فتتخذ فيها المواد الجاهزة سمة إنسانية، وفي هذه المرحلة قدم كانتور مسرحية (المجنون والراهبة) للفنان والكاتب (س. اي، وايهيكنرال).

في هذه المسرحية تعمد كانتور أن يفصل النص عما يدور فوق خشبة المسرح من مواقف مسرحية، فالممثلون يزدحمون فوق الخشبة ويقومون بحركات غير متوقفة، كأن يشكلوا من أجسادهم ما يشبه الكراسي المطوية أو الخراف المذبوحة أو أي شيء آخر لا يخطر على بال المشاهد، والهدف هو التعبير عن النص بدون عرضه، ويتم ذلك بتحييد الممثل إلى الحد الأدنى لتتخلق عناصر المسرحية فوق الخشبة بداية من الصفر.

وفي المرحلة الأخيرة من تجريبه المسرحي قدم كانتور مسرحيات عرضت الواقع بمفردات الواقع ذاتها، وجذب المشاهد ليمارس تشكيل الأحداث فوق خشبة المسرح مع الممثلين.

مسرح «فوسولي» (11)

ويعد من أهمل الفرق التجريبية المسرحية في فرنسا منذ عام 1964، وتديره المخرجة آريان مانوشكين، وأهم معالم هذا المسرح أنه يمارس التجريب ببراعة على المكان المسرحي، فقدم عمله المسرحي الأول (المهرجون) فوق العربات وفي مكان واسع في الهواء الطلق، وقدم مسرحية (ما حدث في عام 1789) في مخازن قديمة بأطراف باريس، وفي المسرحية الأولى كان الجمهور يسير إلى جانب العربات، وفي الثانية تم استخدام خشبة المسرح والصالة بشكل طريف ومثير، إذ جلس قسم من المتفرجين بجوار مقر التمثيل، وقسم آخر وقف في الداخل محاطا بجسر على شكل مستطيل مكوّن من ست خشبات مسرح، وهكذا تم تهيئة المتفرجين لكيونوا ممثلين ومشاركين في إنجاز العرض المسرحي.

أما الممثلون فقد كانوا منتشرين بين المتفرجين، ومهمتهم هي تحريضه ليندمج في التمثيل، وتحديد دور الشعب الفرنسي في الثورة الفرنسية، وقليلا قليلا بدأ يتحقق ذلك إذ بدأ الجمهور يندمج وينفعل،

وبشكل أحال الصالة التي تتسع لسبعمائة شخص إلى كرنفال قومي فرنسي حي، فاقتحم الجمهور مع الممثلين سجن الباستيل لتحريره، وأجرى محاكمات لأعداء الثورة، واندفع إلى التمرد والعصيان. وقد حققت هذه المسرحية شهرة كبيرة عند عرضها، ووصفها النقاد بأنها أضخم مسرحية في تاريخ المسرح من حيث عدد الممثلين.

وما زالت هذه الفرقة تجرب البحث عن أشكال جديدة تربط المسرح مع الجمهور في علاقة ديالكتيكية حية تخلق منه كيانا حيا متفردا يتجاوب مع روح المتفرجين وقضاياهم وروح عصرهم، مسرح يقدم ذاته فوق أماكن مفتوحة يُرتحل إليها للوصول إلى مسرح تحتضنه فيها الأرض والشمس بدلا من أن يقبع رازحا تحت وطأة ظلام المسارح المغلقة.

كل شيء في أمريكا

على هذا النمط تستمر التجريبية في المسرح الغربي، وحيث يمكن أن نشاهد كل الأشياء الممكنة، فبعض الفنانين يجربون باستخدام عنصر الارتجال، وبعضهم يعملون بأشعة الليزر، والبعض الآخر يجرب في خشبة فيزيلها تماما، ولا يمكن حصر كل هذه التجارب لأنها تبلغ مئات الألوف.

ونفس الأمر ينطبق على الولايات المتحدة الأمريكية، ففيها على سبيل المثال عروض كثيرة تعتمد بشكل أساسي على ممثل واحد، ومن جانب آخر نجد العروض التي تعتمد على الرقصات الكبيرة، وأعمال أخرى توظف الجنس والرقص بمساحة كبيرة مما لا نجده في الراديو أو التلفزيون أو السينما بالشكل الحي في المسرح.(12)

والاتجاهات المهمة الآن في التجريب الأمريكي على المسرح هو ما يسمى ب (فنون العرض)، ويتزعم هذا الاتجاه الممثل الشهير (روبرت ويلسون)، والذي يعتبر ما يقدمه على خشبة المسرح تلوينا للصور المسرحية عبر الإعادة والتكرار، ففي أحد أعماله، وحين تفتح الستارة نجد حائطا مائلا على خشبة المسرح، وعلى هذا الحائط يقف ثمانية من الرجال بالملابس العسكرية والإضاءة تسقط عليهم بشكل جميل، ثم تتغير الإضاءة إلى حركة إظلام، وحينما تسقط الإضاءة ثانية نجد الرجال ممددين على الأرض بشكل يوحي للمتفرج أن هؤلاء لم يكونوا سوى ثوار وقد أطلقت عليهم النيران.

ويتكرر المشهد، ولكن بإضاءة مختلفة كل مرة، والهدف كما يقول ويلسون هو إفراغ توترات المشاهد عبر التشكيل الضوئي والجسدي على المسرح وجعله في حالة تركيز تام.

وكنموذج آخر لتجريب ويلسون نذكر مسرحية (الغابة)، فقد جاء فيها بمشهد فيه صف من الأشكال الغريبة التي تسير على خشبة المسرح، كرجل له رأس هرة، وآخر له جسد فيل، وثالث يقفز كالقرد...، وجعلهم يسيرون ببطء شديد لمدة نصف ساعة، وهذا المشهد ليس مملا برأيه لأنه يفرغ البشر من الكراهية التي يحملونه، علما أن ويلسون يعلن عن بطاقات المسرحية بأن العرض سوف يستمر سبع ساعات، ويستطيع المشاهد إذا شعر بالملل أن يخرج ويتناول طعامه، أو يتنزه قليلا، ثم يعود دون أن يفوته شيء مما يحدث على المسرح.

وتبرز أيضا في الولايات المتحدة الأمريكية تجربة (كريس هاتمان) الذي

يعتبر من أهم الفنانين التجريبيين الآن في أمريكا، وأساس مسرحه الاعتماد بشكل غريزي على التقنيات الحديثة، ففي إحدى مسرحياته استخدم مائة جهاز تسجيل موزعة على مائة حجرة، والمتفرج هو شخص واحد يدخل الغرف بالتتالي ويضع السماعات على أذنيه، وفي كل حجرة يسمع مونولوجا، ثم يأتي متفرج آخر ليعيد الكرة.. وفي مسرحية أخرى يدخل المتفرج نفس الحجرات ليجد كاميرات فيديو تصوره وتنقل صورته إلى شاشات موزعة على الغرف، وفي كل غرفة يسمع صوتا يطلب منه أن يؤدي حركات تمثيلية معينة..

وعي وجدية:

ثمة نقاط هامة تستوقفنا في هذه التجريبية الغربية على المسرح، أولاها أن التجارب المسرحية في الغرب تعتمد على وعي تام من قبل ممارسيها، بمعنى أن أية تجربة لا تُلقى عبثا، أو كطفرة آنية، بل تسبقها عادة دراسات موسعة ومناقشات مستفيضة، وتصدر قبل وأثناء ممارسة التجربة كتب ومؤلفات يعرض فيها أصحاب التجربة نظريتهم ورؤيتهم المسرحية، فعلى سبيل المثال قدم (أنطونين آرتو) من عام 1925 وحتى عام 1930م دراسات ومقالات كثيرة حول فكرته عن (مسرح القسوة)، ثم أصدر كتابه الهام: (Theatre de la)، عام 1932، وفي عام 1938 أصدر كتابه الشهير (المسرح وقرينه) الذي أثبت فيه نظريته حول مسرح القسوة.

وقبل أن تطلق «جوديت مالينا» تجربة (المسرح الحي) نشرت في الأربعينات عشرات المقالات والدراسات، وخاضت الكثير من النقاشات، ثم أصدرت كتابها (المسرح الحي) والذي كان بدوره محور نقاشات حادة في الصحافة الغربية.

النقطة الثانية الهامة أن هذه التجارب المسرحية ينظر إليها بجدية واحترام شديدين من قبل جميع المسرحيين وكبار الفنانين، وتعتمدها مدارس التمثيل كمادة تدريبية للممثل، ولا تتحرج مدارس التمثيل من تغيير مناهجها التدريبية كلما وجدت جديدا مفيدا في تجربة مسرحية جديدة، ففي الولايات المتحدة كان منهج المسرحي الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي) معتمدا بشكل رئيسي، ومن أشهر الذين تخرجوا من هذا المنهج نذكر جيمس دين، وجين فوندا، ودوستن هوفمان، ومارلين براندو، والباسينو، وكانت (ستيلا آدلر) مؤسسة هذا المنهج، وقامت بتدريسه في قسم التمثيل بجامعة (ييل) مع مارلون براندو، وفيه اعتمدت النظريات الكلاسيكية من حيث تطوير مهارات الممثل الخارجية، من قراءة النص إلى الغناء والإلقاء والرقص.. ومع ذلك لم تتحرج آدلر من الاعتراف بأن منهج «رجل المسرح العظيم ستانسلافسكي في الولايات المتحدة يوشك أن يصبح زيا باطلا، وقد آن الأوان للبحث عن مدارس مسرح جديدة تعتمد على ما أنجزته التجارب المسرحية المعاصرة».

أما النقطة الثالثة التي تلفت النظر، فهي تجاوب الجمهور الغربي مع كافة التجارب المسرحية وإقباله عليها بشغف، وتكلفه المال والوقت لإشباع هذا الشغف، ومعظم المسارح التجريبية في الغرب تعتمد على تمويلها على الجمهور، والذي يؤمن لها بحضوره سيولة مالية كافية لتواصل تجريبها من جهة، ولترفض من جهة أخرى التمويل الحكومي الذي تعتبره يقيد

حريتها وحركتها.

التجريبية المسرحية في الوطن العربي:

هذه هي الأسس والملامح العامة لحركة التجريب في المسرح الغربي، فماذا عن التجريب في المسرح العربي؟!

إن الإجابة تقودنا إلى عام 1847م عندما استزرع مارون نقاش الظاهرة المسرحية في الثقافة العربية كفن مستورد من أوروبا، وبالتالي بقي المسرح العربي تابعا للمسرح الغربي طوال مائة عام تقريبا، أي إلى الدعوة التي أطلقها يوسف إدريس للتحرر من قبضة المسرح الأوروبي وذلك بالعودة إلى مسرح السامر المصري كمنطلق لتطوير مسرح مصري أصيل. وهكذا كانت دعوة يوسف إدريس تعبيرا صادقا عن الروح الطامحة للاستقلال عند المصريين وكل العرب ما بعد ثورة عام 1952م المصرية من جهة، ومن جهة أخرى اعتبرته أول دعوة لخوض التجريب في المسرح العربي وصولا إلى شكل مسرحي عربي الهوية. يقول: «إن النص ظاهرة اجتماعية إنسانية لا بد من بيئة معينة لإنتاجها تتبع شعبا معينا وتنتج من أجل ذلك الشعب»(13)، ثم يقيّم مسيرة المسرح المصري ويراها مسيرة عقيمة لأنها كانت تدور في فلك المسرح الأوروبي وتتأثر بتياراته المختلفة، ولهذا يرى العودة إلى مسرح السامر المصري الذي عرفه أبناء الريف والمدينة في مصر ثم تطوير هذا الفن الشعبي وإعادة هيكلته ليفرز شكلا مسرحيا مصريا متحضرا.(14)

وهكذا، بشكل أو بآخر تعود ليوسف إدريس ريادة الدعوة إلى خوض التجريبية في المسرح العربي، وهي دعوة ظلت تتفاعل إلى أن بدأت تجد تطبيقها عبر الجماعات المسرحية العربية التي ظهرت بقوة، مثل الحكواتيين في لبنان، والاحتفاليين في المغرب.. وغيرها من الجماعات التي صارت تجرّب باحثة عن مسرح عربي يستنبت من الثقافة العربية وتراثها، وقد عزز هذه الجهود بحثية واسعة في العالم العربي، وسنتحدث هنا عن بعض أشهر هذه الجماعات التجريبية× من جهة شهرتها عربيا، ومن جهة استنادها إلى تنظير واع في تجريبها أيضا.

السرداق:

ظهرت جماعة السرداق في الثمانينات وهي تضم بين صفوفها صالح سعد وانتصار عبد الفتاح ونبيل مرسي وأسامة الزناتي..، وأصدرت بيانها في عام 1984 في القاهرة، وقد سبق البيان كتابات غزيرة نشرها أعضاء الجماعة هاجموا فيها الشكل الأغريقي للمسرح، ودعوا إلى إيجاد مسرح انثروبولوجي مصري يقوم على البحث في عادات وتقاليد وجذور الشخصية المصرية بإطارها القومي، واقترحوا الاستفادة من المعمار الشعبي - السرداق - الذي يستخدم كمكان للاحتفالات الشعبية ولفنون الأداء والصياغة المسرحية التي يمكن أن تصاغ وفق مفردات وقوانين الاحتفال الشعبي من خلال رؤية جديدة،(15) وقد حدد بيان الجماعة هذا المفهوم بشكل أكثر بلورة عندما دعا إلى رفض كل مفردات ومكونات اللغة والشكل المسرحي العربي القائم حاليا مثل مكان العرض والعلاقة بين الممثل والجمهور والمضمون المقدم والإخراج، واقتراح الخروج بالعرض إلى

السرداق نظرا لارتباط هذا المعمار بمظاهر الاحتفال الشعبي والديني الجماعي، ويشترك الجمهور في صياغة هذا الاحتفال / المسرح.

المسرح عند جماعة السرداق إذن هو عمل تلقائي يقوم على العمل الجماعي لأعضاء الفريق والمشاهدين، ومن الإمكانيات التلقائية للمثل في اكتشاف أدوات وإشارات التعبير الإنساني والتلقائي، أما فكرة العرض فتعتمد على دراسة مصادر الأدب المسرحي والمكتوب بشرط أن تفي بأغراض الجماعة، والاعتماد على مصادر الأدب الشعبي الشفاهي والمكتوب بالإضافة إلى التراث الأسطوري والشعبي والديني بغرض كتابة نص فني جماعي للوصول إلى لحظة التوحد والتماسك من خلال (المسرحية)، وقد عمل أفراد الجماعة على تطبيق هذا المفهوم في عروضهم القليلة التي شهدت النور مثل: (إعلان الدراويش بإعلان جمهورية زفتي)، و(عرس الدور)، و(يحدث في قريتنا الآن)، و(ياسين وبهية).(16).

جماعة الاحتفاليين:

تشكل جماعة الاحتفاليين في المغرب أقوى واقع مسرحي عربي في الوقت الحاضر، ويعود السبب في ذلك إلى عدة أمور:

أ- فعالية نشاطها المسرحي على الساحة المغربية والعربية.

ب - إنها تضم عددا من المسرحيين الجادين والباحثين والنقاد والجادين.

ج- اعتمادها على أسس فكرية وفنية وفعلية تلقى القبول والترحيب لدى العرب من حيث اعتمادها على التراث العربي وأشكال الاحتفال الشعبية في إطار الثقافة العربية المحررة من الهيمنة الغربية.

ينطلق المسرح الاحتفالي من تجاوز سلبيات المسرح الأرسطي، وعملية التجاوز هذه مرتبطة بفعل التأصيل، وهو فعل لن يتم إلا بالعودة إلى الذاكرة الشعبية التي هي تاريخ الأمة وسجل مآثرها، فالجمهور المغربي كما يقول الاحتفاليون يملك مخزونا دراميا لا يمكن تجاهله في حركة التأصيل المسرحي هذه، ويتمثل هذا المخزون في تلك الظواهر الشعبية والاحتفالات التي مارسها الإنسان الشعبي بكل عفوية وتلقائية في مناسبات متعددة باعتبارها أداة من أدوات التعبير الفنية، فهذه الظواهر هي نفسها تمثل قدم المسرح المغربي والعربي لأن الاحتفالية لا تسعى إلى خلق مدرسة أو مذهب فني جديد ما دام الجديد ينطلق دائما من أطروحة قديمة يتجاوزها ليؤسس الأطروحة الآنية والمستقبلية، وهذه العودة إلى ما تختزنه الذاكرة الشعبية من إبداعات وجماليات تنتمي إلى فعل التأسيس، وبالتالي فعل التأصيل.(17).

فالاحتفالية تركز على الجوهري والحقيقي والثابت، وهو غير الأصباغ المتغيرة التي تلون السطح والتي قد توجد التغيير- في الوقت الذي لا وجود له للتغيير الحقيقي، ومن هنا ركز المسرح الاحتفالي على مفهوم الاحتفال لأنه أساس اللقاء، «فالمسرح تظاهرة احتفالية يقيمها الإنسان للإنسان بعدما كان في القديم مراسم يقيمها الإنسان للآلهة، ففي الاحتفال تنتفي الأنا الفردية من أجل إثبات الأنا الجماعية، فالمسرح الاحتفالي حضور للأنا والآخر، ولا يمكن أن تتم عملية التواصل الحقيقية في غياب حيوية الحفل ومشاركة الكل»(18)

ويرى أصحاب هذه الاتجاه أن الاحتفال هو البديل الموضوعي للمسرح الأرسطي السائد، خاصة إذا ما علمنا أن هذا المسرح يقيد المبدع والجمهور معا بقيود لا تستجيب لمكونات الإنسان العربي الحضارية، حسب رأي الاحتفاليين، لذلك ينطلق المسرح الاحتفالي من الفضاء الاحتفالي ليحدد بنياته الجمالية، وأهم مواصفات هذه البنية يتمثل فيما عرفه الإنسان المغربي من أشكال الفرجة الشعبية، وهي أشكال تمثل قدم المسرح المغربي، لهذا فقد سعى الاحتفاليون إلى تجاوز مفهوم الخشبة الإيطالية، ورأوا أن التأصيل ينبغي أن يتم عبر اللقاء العفوي لما وراء الحواجز والجدران والكواليس، أي لا بد من تقديم الحفل المسرحي في الساحات العمومية والأسواق والملاعب وغيرها.

عموما نستطيع القول إن المسرح الاحتفالي نادى بضرورة الثورة على الفضاء التقليدي، بما فيه فضاء الزمن المسرحي، والنص المسرحي يجب أن يصبح مجرد مشروع ينطلق منه المؤلف إلى خلق عرض مسرحي، والجمهور ليس متلقيا فقط، بل هو مشارك ومحاور.

مسرح الشوك

أسس هذا المسرح في سورية الفنان عمر حجو في بداية السبعينات، وقدمه مع دريد لحام عبر عدة عروض مسرحية حققت شهرة كبيرة في وقتها، وعن ذلك المسرح يقول عمر حجو:(19)

- كان يجب أن نعترف بأن المسرح العربي بدأ يدخل حالة التراجع والعجز في بداية السبعينات لأسباب كثيرة، منها ما يتعلق بالداخل العربي بعد نكسة عام 1967، والتي نجم عنها إنسان عربي مأزوم ثائر وغاضب في أعماقه، وذليل في نفسه، وفي الوقت الذي لم يعد فيه المسرح العربي بشكله الذي استورد فيه من الغرب قادرا على التعبير عن تأزم وثورة وغضب وذل الإنسان العربي، فمن جهة لدينا كتلة متشابكة من المشاعر وتمتد على مساحة في أعماق المواطن العربي، في حين بدا المسرح عاجزا عن استيعاب هذه المشاعر، ومن هنا بدأت عملية التجريب بحثا عن مسرح يستوعب كل هذه المشاعر.

جربت على الورق كافة التجارب المسرحية الممكنة، ودرست الجمهور ميدانيا من خلال اختلاطي اليومي معه، ولا أعني جمهور المثقفين، بل كافة فئات الجمهور، واكتشفت أن هذا الجمهور بشكل أو بآخر مل من تقاليد المسرح المستورد، هو لم يعد يرغب بحضور مسرحية ذات ديكور مكلف وممثلين كثر وعلى مساحة زمن لنقول له من خلال العرض فكرة واحدة، بل يريد مسرحا بسيطا، ولكن يعبر عن مجمل أفكاره الكثيرة، ومن هنا بدأنا التجريب عبر ما أسميناه مسرح الشوك.

إنه مسرح يرفض الديكور رفضا نهائيا، ويكسر بجرأة حاجز الخشبة المسرحية، ويلغي الموضوع المسرحي الواحد، مستبدلا ذلك كله بتتابع الأفكار، بمعنى أن نقدم في العرض المسرحي الواحد عشرين فكرة مستقاة من واقع الناس وهمومهم، وبشكل نقدي لاذع، وعلى هذا تصبح هموم الناس هي موضوع النص المسرحي، ويمكن أن نغير في النص كل ليلة، فنضيف ونحذف حسب حوارنا المباشر مع الجمهور، والذي كلما جذبناه للحوار والمشاركة مع

الممثلين، كلما حققنا الهدف من العرض.

على هذا يمكن تلخيص نظرية تجربة مسرح الشوك بما يلي:

1 - (لا) للديكور: إذ لا وجود للديكور نهائيا، ويجب على الممثل استعمال مهاراته ليوحي للمشاهد بوجود الديكور.

2 - (لا) للملابس المسرحية: فبملابس الممثلين العادية يمكن الإيحاء بالأزياء المفترض أن الممثلين يرتدونها.

3 - (لا) للخشبة المسرحية: لا أعني كسر الحاجز ما بين الخشبة والجمهور فقط، بل أعني إمكانية تقديم هذا المسرح في أي مكان.. في الشارع... في الساحات.. في المعامل..

4 - (لا) للنص المسرحي الجاهز: وهذا يعني أن مسرح الشوك هو مسرح الهم اليومي الآني للمشاهد، الهم السياسي والحياتي، وكل فكرة هامة يمكن إدخالها في العرض.

5 - (لا) للمخرج: فحركات الممثلين وتصرفاتهم يتفق عليها جماعيا من قبلهم

ويتابع الفنان حجو:

- للأسف لم تستمر تجربة مسرح الشوك طويلا بسبب تحول شريكي فيه الفنان دريد لحام لمسرح آخر، هو مسرح فرقة تشرين وتحولي معه لذلك المسرح بعد أن اقتنعنا بأننا أطلقنا تجربة مسرحية عربية ومارسناها، وأقول (تجربة) ولا أعني (نظرية) فعلى الساحة المسرحية العربية كانت في نفس الوقت تُمارس عشرات التجارب، وكلها مثلنا كانت تهدف إلى اكتشاف مسرح عربي شكلا ومضمونا، ولكن معظم تلك التجارب كانت طفرات هامشية متأثرة بالتجريب الغربي وتحاول تقليده، وقد انتقدنا عشوائية هذه التجارب وجسدنا انتقادنا في أحد مشاهد مسرح الشوك، فأي (تجريب!) مثلا يكون عندما نشاهد في إحدى المسرحيات التجريبية مجموعة ممثلين على مدى ساعة كاملة يتبادلون الصراخ بعبارة (الريح أكلت أختي) !!(20)

نحن بحاجة لتجريب ينطلق من خصوصيتنا المسرحية العربية، وبقدر ما يستند التجريب إلى وعي بقدر ما يحقق شيئا مفيدا للمسرح العربي، فعلى سبيل المثال: نحن لم نتابع مسرح الشوك، ولكن بعد خمسة وعشرين عاما تظهر فرقة مسرحية في حلب وتقدم مسرح الشوك من جديد وبنجاح كبير، وبحيث يستمر العرض المسرحي عدة شهور متواصلة. ألا يعني ذلك أن التجربة المسرحية عندما تكون واعية تحتفظ بنجاحها معها حتى لو توقفت ؟!

تجريبهم وتجريبنا

لقد وقفنا على أهم النماذج في التجريب المسرحي الغربي والعربي، ومن المقارنة بينها نجد ما يلي:

1 - إن التجريب المسرحي الغربي، وإن كان يعتبر نفسه حركة تمردية على المسرح الأثيني بقواعده الصارمة، يظهر احتراما شديدا لهذا المسرح باعتباره جزءا من الثقافة الغربية، وغالبا ما يرفض التجريبيون المسرحيون في الغرب اعتبار أنفسهم بديلا عن المسرح الأثيني، بل يرون في أنفسهم إغناء وإكمالا له، بينما التجريب المسرحي العربي ينطلق من رفضه المطلق للمسرح الغربي باعتباره فنا مستوردا ودخيلا على الثقافة العربية، ويعتبرون أنفسهم بديلا عن هذا المسرح.

2 - التجارب المسرحية الغربية تستند إلى ثقافة مسرحية واسعة لدى أصحابها، والذين يمهدون للتجربة بأبحاث

ودراسات، وقلما يعتبر أحد التجريبيين الغربيين تجربته (نظرية) بينما يعتبر أصحاب أي تجربة مسرحية عربية أنفسهم (نظرية) في المسرح، مع أنهم غالبا لا يستندون إلى ثقافة مسرحية، وليست لهم تجارب وممارسات في المسرح المستورد.

3 - المفارقة أن التجريبية المسرحية العربية تنطلق من رفض المسرح الأوروبي المستورد، وترى أنها تبحث عن أشكال جديدة لمسرح عربي خالص، ولكن أصحاب التجريبية العربية أنفسهم يستوردون مدارس التجريب الغربية ويطبقونها، وكثيرا ما تتجسد هذه المفارقة في العروض التجريبية العربية، ففي عرض مسرحي تجريبي حضرته مؤخرا في بيروت، وفي المناقشات التي أعقبت العرض تساءل أحدهم: لماذا تصرون على هذا التجريب المسرحي؟ فأجاب مدير الفرقة: لنبحث عن شكل عربي مسرحي يناسبنا وينقذنا من هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي الذي فرض وجوده علينا.. عندها سألت: ولماذا اخترتم هذا الشكل التجريبي؟ (كانت المسرحية تتشكل من لوحات جسدية وموسيقى صاخبة)، أجاب مدير الفرقة ببداهة: هذا آخر شكل من التجريب المسرحي في فرنسا، ويتم تطبيقه الآن في إيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية.

4 - التجريبية الغربية كما ذكرت سابقا تُعامل بجدية من قبل الجمهور والمسرحيين والنقاد، والعرض التجريبي يمارس نفسه أمام الجمهور بكافة شرائحه ومستوياته الثقافية، جمهور يرى في حضور المسرح طقسا حياتيا هاما، فيقبل على حضور المسرحيات الكلاسيكية والتجريبية، بينما التجريبية العربية - ما عدا تجارب قليلة - تعامل كطرفة مملة من قبل الجمهور، العازف أصلا عن حضور المسرح، ولذلك يقتصر عرض المحاولات التجريبية على النخبة المثقفة وفي المهرجانات المسرحية التجريبية.

في المحصلة، فشلت التجريبية المسرحية العربية في تقديم أي شيء مفيد للمسرح العربي، وصارت تدور في حلقة مفرغة باعتبارها أزمة على هامش الأزمة المسرحية العربية، وبحيث صار تجهيز وتهيئة عرض مسرحي تجريبي لا يحتاج إلا لعدة أيام فقط ليصبح جاهزا للمشاركة في هذا المهرجان المسرحي التجريبي أو ذاك.

ولندلل أكثر على أزمة المسرح التجريبي العربي نحتكم إلى المهرجانات المسرحية التي تؤكد على أن المسرحيين العرب يدخلون في تجارب متواصلة، لكن هذه التجارب تشير إلى عجزهم عن الخروج من دائرة التبعية، بل تزيد هذه التجارب من دائرة غربة المسرح العربي وتراجعه، فعلى سبيل المثال، حفل مهرجان دمشق المسرحي الحادي عشر للفنون المسرحية بالعروض التجريبية المخيبة للآمال «والمسرحيون الذين قدموا عروضا جيدة في الدورة العاشرة باتوا أقل جودة، والذين قدموا أعمالا سيئة باتوا أسوأ، وأن من تقدم من الشباب بنضارة بدا مترهلا ممطوطا باهتا، كأنما بقي من كل هذه الزحمة المهرجان نفسه، كأن المهرجان كتقليد هو البطل الرئيسي هو الروح التي تستجمع شتات العروض وبقايا الشغف عند المسرحيين العرب».(21)

وهكذا خيبت عروض المهرجان الآمال، وعبر ثلاثين عرضا مسرحيا عربيا لم نجد تقريبا إلا ترفا في الديكورات وقفشات

تهريجية ارتجالية، وذلك للإقلال من غربة العروض عن الجمهور.. «فكان عرض (السندباد) مثلا من العروض التي لا يمكن تسميتها إلا بالعروض الساذجة»(22) وطبعا هذا نموذج من التقييم الذي يمكن سحبه على معظم عروض المهرجان.

وحتى نعطي الأمر حقه نعود إلى الدورة الثالثة لأيام قرطاج المسرحية، والتي أقيمت ما بين السابع والخامس عشر من أكتوبر ـ 1987. وسنجد أيضا أن ذلك المهرجان قدم «عروضا بدت وكأنها مرآة تعكس واقع المسرح العربي بتعابيره واتجاهاته المتعددة والمتراكمة منذ الخمسينات من التجارب المحافظة إلى التجارب المخضرمة إلى التجارب الأكثر طليعية، وفي هذه العروض برز تراجع ملموس للتجريبية المسرحية العربية».(23)

أما المهرجان الأكثر مدعاة للتوقف عنده فهو مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي، وذلك لأسباب أولها أنه المهرجان الذي أريد له أن يكون تجريبيا عربيا في مسيرة إيجاد مسرح عربي الهوية خارج دائرة التبعية، وثاني الأسباب أيضا ضخامة عدد العروض التي تقدم في كل دورة منه، فقد بلغ عدد العروض في الدورة الأولى منه عام 1988 (116) عرضا تجريبيا عربيا وأجنبيا، وقد مارست العروض كافة التصورات التي وضعها دعاة المسرح العربي المستقل عن الهيمنة الأوروبية (الساحر.. الأعراس... التراث..) فماذا كانت النتيجة؟!

الإجابة نستشفها من خلال تقييم بعض العروض التجريبية الهامة:

ـ (فرقة مسرح العربة الشعبية) استوحت عملا تراثيا (شهرزاد) عن مسرحية توفيق الحكيم بنفس الاسم، ومن إخراج الإيطالي فاني أفيوري بالاشتراك مع المصري انتصار عبد الفتاح، ولكن العمل في نهايته فشل في تقديم عرض مسرحي، وإنما قدم سهرة موسيقية ركب عليها مشاهد نظيفة أنيقة الملابس بأداءات تقليدية عادية، مستعينا بتعبيرية أحيانا، وبرمزية أحيانا أخرى.

ـ (مسرحية الدربكة) باشتراك مجموعة المسرح الصوتي وفرقة الآلات الشعبية ـ مصر، وهي مسرحية من حيث نوايا أصحابها، من أفضل الأعمال التجريبية، فهي تنطلق من هاجس بحث تجريبي أصيل من الأدوات الموسيقية وفي التشاكيل وفي الفضاء المسرحي، ولكن العرض سرعان ما خرج عن نية أصحابه ليصبح (سهرية) غنائية موسيقية لا أكثر.

ـ (مسرحية الدالية) للمسرح العضوي التونسي، وتنتمي إلى ما يسمى: المسرح خارج المسرح، أو خروج العمل من مكانه المألوف والتقليدي (الخشبة التقليدية، وانطلاقه ليقدم في الساحات العامة والملاعب أو المنازل حتى، ولكن هذا العرض وكافة العروض المثيلة من نفس النوع في المهرجان، بدت وكأنها تتجه للنخبة، ووقعت في مأزق البحث عن جمهور معين لمسرح معين..(24)

من خلال هذه النماذج من العروض التجريبية وغيرها نلمس حماس أصحابها لتقديم مسرح عربي مغاير للمسرح الأورو ـ عربي، ويبدو ذلك واضحا في التسميات (مسرح الدالية ـ مسرح العربة الشعبية ـ مسرح الشارع.. الخ)، ولكن الحماس شيء، والنيات شيء، والتطبيق شيء مغاير للحماس والنيات، فمعظم العروض التجريبية تفشل في توظيف الموروث الشعبي والاحتفالي وغيره من التصورات المفترضة لمسرح عربي الهوية، وبالتالي ظهرت العروض التجريبية وما

زالت تظهر في قوالب غرائبية وإبهارية غير مفهومة حتى من قبل النخبة المثقفة، وبالتالي فإن التجريبية المسرحية العربية لم تستطع الوصول إلى مسرح عربي، مع أن كل عمل تجريبي يفترض أنه الشكل المسرحي المطلوب لمسرح عربي، في حين أن هذا الشكل إما أن لا يكون له علاقة بالمسرح، أو يطرح نفسه كشكل ومضمون غرائبي يزيد من غربة المسرح.

غياب النقد:

في الظاهرة المسرحية العربية بشكل عام ما زال النقد الجاد غائبا عنها، ذلك أن النقد المسرحي لا عشيرة له من التراث النقدي، فهو ما ز ال يحبو، يؤسس، يرسم تقاليده بماء التجربة ونزوات البداية، وأن خطورة هذه النقطة تكمن فيما للنقد من أهمية بالغة التأثير على المسرح وجمهوره في الوقت ذاته.

صحيح أن هناك مؤلفات نقدية مسرحية، لكن معظمها يشتمل على معالجات تتسم بالكلاسيكية «لأنها تعالج الموضوعات المسرحية في صيغة (تيمية) وتعالج العروض المسرحية بحسب الصيغة الجمالية»(25)، والمقالات في الدوريات واليوميات التي تتناول المسرح في العالم العربي نصا وتمثيلا، لا يستند معظمها إلى المبررات الموضوعية والمقاييس العلمية، والسبب أن الناقد لا يلجأ لاستخدام ميزان دقيق يزن به أمور المسرح في علاقته بالجمهور، كما أنه لا يملك المعايير الدقيقة ونقاط الاستلام الصحيحة التي يحاكم على أساسها العمل المسرحي، وبالتالي لم يساهم النقد العربي حتى الآن في تطوير المسرح العربي بأي شكل، فكيف بالتأكيد لا فائدة من الانتظار لو انتظرنا، فما زلنا حتى الآن نسعى لإيجاد مكان مناسب للنقد في ساحة المسرح الأورو- عربي، ومع ذلك جاءت التجارب المسرحية العربية لتزيد من غربة النقد عن المسرح العربي لأنها تجارب تقدم نفسها بدون منهج أو رؤية لناقد هو بالأساس يفتقر للمنهج أو الرؤية، ناقد قد لا يعرف ما هي التجريبية، ولم يطلع غالبا على التجارب المسرحية الغربية، وبالتالي نلاحظ (ارتباك) النقاد في العروض أو المهرجانات المسرحية التجريبية، وبحيث يقتصر النقد على وصف مبهم لعرض مبهم، وضمن منحيي المدح والذم بدون أن يعرف الناقد لماذا يمدح أو يذم، ودائما يحاول إخفاء عجزه وراء كم هائل من المصطلحات النقدية الأوروبية غير المرتبطة، وهاكم مثلا لنقد تناول أحد عروض مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي لدورة عام 1995م، يقول الناقد حول أحد العروض:

«العرض حاول الالتفاف على الواقع المسرحي بميتافيزيقية أثنية التوجه يحدوها إيديولوجية غير واضحة على خريطة الأنا والآخر: الأنا ـ الجمهور + الآخر ـ الجمهور = تجريبية ممنطقة تستفيد من الغيرية دون أن تتقهقر باتجاه تشابك الذات مع التقوقع...» !!(26) أي نقد هذا؟! اللهم إلا إذا نجحنا بتصنيفه كنقد تجريبي غرائبي موجه لتجربة مسرحية غرائبية زادها هذا النقد غرائبية !!

والنتيجة التي نصل إليها هي أن التجريبية في المسرح العربي لا تزيد حتى الآن عن توصيفات وتجارب وافتراضات تتوالى دون أي منهج محدد، ويمارس معظم هذه التجارب ما يمكن أن نسميه بجرأة (غرائبية) لا علاقة لها بمسرحنا العربي الذي نبحث عنه، وإن إخفاق هذه

التجريبية شكل وما يزال يشكل سببا رئيسيا في تعزيز مكانة الشكل الأوروبي والإمعان في التبعية وتفاقم نظرة الإعجاب للمسرح الأوروبي والغربي.

ما العمل؟

يجب أن نعترف بإنصاف أن إخفاق التجريبية المسرحية العربية وضياعها لا يمكن فصله عن الإشكاليات الكثيرة التي يعاني منها المسرح العربي، وكلما نجحنا في حل هذه الإشكاليات كلما خففنا من قتامة التجريبية.

وأيضا يجب أن نعترف بأن بعض الجماعات المسرحية التجريبية مارست تجربتها عن وعي وثقة، وقد ذكرنا بعض هذه الجماعات، وهؤلاء لم يسحبوا اعترافهم بتقدم وسيادة المسرح الغربي، ولكنهم سعوا إلى مغايرة واعية له من خلال تطوير وبلورة فكرة العودة إلى التراث والاحتفال الشعبي وإعادة تركيب مفردات الموروث الشعبي العربي الصافي غير المشوب بتأثيرات الثقافة الغربية، ومن هذه النقطة يمكن أن ننطلق لوضع مقترحات للتجريبية المسرحية العربية وهي:

1 - إدراك حقيقة أن التجريبية المسرحية الغربية لها أهداف تغاير أهداف تجربتنا الساعية لإيجاد مسرح عربي، وهذا يعني أن ما يطبق من تجارب مسرحية في الغرب لا يصلح معظمه للتطبيق عندنا، وبالتالي، نحن مطالبون بالاطلاع على تلك التجارب ولكن دون اعتبارها مقياسا قاعديا يجب نقله إلينا.

2 - يجب أن يكون اتكاء أية تجربة مسرحية عربية على الجمهور، أي أن يمارس التجريب بهدف التوجه للجمهور واعتمادا عليه، لا أن يكون التجريب فقط للنخبة المثقفة وليعرض في المهرجانات المسرحية حصرا، ومدى تفاعل الجمهور مع أية تجربة وإقباله على مشاهدتها هو المقياس لجدية هذه التجربة وموقعها من عملية البحث عن مسرح عربي أصيل.

إن مئات التجارب المسرحية تعرض في إطار المهرجانات ولا يسمع بها أحد، بينما عروض الاحتفاليين في المغرب في الشوك في سورية ما زالت محفورة في ذاكرة الجماهير بحب وحنين.

3 - يجب وضع أسس وقواعد واضحة للمهرجانات المسرحية (التجريبية منها بشكل خاص) تحدد مواصفات لأي عمل تجريبي يرغب بالمشاركة، وبشكل تكون فيه هذه المواصفات لصالح التجريبية الفعلية ولصالح مستقبل المسرح العربي بشكل عام، وبحيث يكون العمل المشارك مستندا إلى رؤية واضحة وهدف واضح، وإلا ما فائدة أن يشارك (125) عملا تجريبيا في مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي الثاني، ثم نكتشف أن تسعين بالمئة من هذه الأعمال هي استعراضات بهلوانية لبعض الممثلين، وسهرات وغرائبيات وتهريج وكل ما يخطر على البال من أشياء لا علاقة لها بالمسرح ولا بالتجريب!!

ويبقى أن نقول إن جميع التجارب المسرحية التي تبحث عن شكل ومضمون لمسرح عربي مستقل ما زالت تحتاج إلى التقعيد بالممارسة المكثفة عبر الساحة العربية بأكملها، وعلى خلفية ثقافية مسرحية وعامة تعي مشاكل مسرحنا الحالية، وأسباب أزمته، وسبل الخروج من هذه الأزمة.

مصادر وهوامش

1 - أحمد سخسوخ، فلسفة التجريب المسرحي - مجلة الكويت - العدد (84) - الكويت - 1989.

2 - التجريبية بين الممارسة والنظرية - ندوة - مجلة الراية - العدد (76) - بيروت - 1982 وكان قد أعدها وأدارها كاتب هذا البحث.

3 - ج. ل. ستيان - الملهاة السوداء - ترجمة منير الأصبحي - وزارة الثقافة - دمشق - 1996.

4 - نفس المصدر.

5 - نفس المصدر.

6 - التجريب بين المارسة والنظرية - مصدر سابق.

7 - انتوني آرتو - المسرح وقرينه - ترجمة عمران الزايدي - دار الأمل - بيروت - 1990.

8 - نفس المصدر.

9 - نفس المصدر.

10 - د. محمد هناء عبد الفتاح - سافاري وسيركه السحري - مجلة الكويت - العدد (5) - الكويت - 1987.

11 - د. محمد هناء عبد الفتاح - من اللاشكل وصولا إلى مسرح الموت - مجلة الكويت - العدد (84) - الكويت - 1989.

12 - حوار مع مارتن أوسلو - أحمد سخسوخ - مجلة الكويت - العدد (92) - الكويت - 1990.

13 - نفس المصدر.

14 - نفس المصدر.

15 - مفيد الحوامدة - المسرح العربي ومشكلة التبعية - مجلة عالم الفكر - المجلد (17) العدد (4) - الكويت 1987.

16 - نفس المصدر.

17 - مصطفى رمضان - الحركة التجريبية في المسرح المغربي المعاصر - مجلة الكويت - العدد (77) - الكويت - 1989.

18 - نفس المصدر.

19 - حوار خاص لهذا البحث أجريته مع عمر حجو في حلب.

20 - هذا المشهد الذي يسفر عن غرائبية التجريبية المسرحية العربية ورد في أول مسرحية قدمها مسرح الشوك.

21 - بول شاؤوك - مهرجان دمشق المسرحي - مجلة المستقبل - العدد (616) - باريس - 1988.

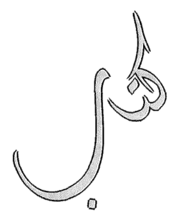
22 - صبحي كردي - حول مهرجان دمشق الحادي عشر للفنون المسرحية - مجلة الوحدة - العدد (53) - الرباط - 1989.

23 - بول شاؤول - الدورة الثالثة لأيام قرطاج المسرحية - مجلة المستقبل - العدد (563) - 1987.

24 - للتوسع في تقييم عروض مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي الأول نشير إلى بحثنا: جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي - مجلة الوحدة - العدد (94 - 95) - الرباط - 1992.

25 - د. مشهور مصطفى - المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر - مجلة عالم الفكر - المجلد (25) العدد (1) - الكويت - 1996.

26 - جريدة الأنوار - 75.7.75 - 1995 - بيروت.



«خطاب التجريب في المسرح العربي»

للدكتور عبد الرحمن بن زيدان

ليس كتابا واحدا وإنما هو كتب في كتاب

التجريب ضرورة ملحة

• بقلم: عبد الكريم برشيد

نحن الآن أمام كتاب، وأمام كاتب. أما الكتاب فهو «خطاب التجريب في المسرح العربي»، وأما الكاتب فهو الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، هذا الرجل الباحث الذي ارتبط اسمه بالمسرح، وعاش للمسرح، وأنتج للمسرح كتبا متعددة في النقد المسرحي، وشارك في مهرجانات عربية، وفي ملتقيات عربية ودولية متعددة والذي ساهم في تأسيس الاتحادات والجمعيات ذات العلاقة بالبحث المسرحي.

لا بد عندما نتحدث عن هذا الكتاب، أن نضعه في إطار الكتب التي سبقته، لأن هذا الكتاب جزء من كل، وجزء من تجربة

الدكتور عبد الرحمن بن زيدان. هذا الكتاب جاء بعد كتاب «من قضايا المسرح المغربي» في أواخر السبعينيات، وجاء بعد كتاب «المقاومة في المسرح المغربي»، وجاء بعد كتاب «كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي»، وبعد ذلك جاء كتاب «أسئلة المسرح العربي» ثم «قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد»، ولا أقول أخيراً جاء هذا الكتاب ليتوج بعد هذا العطاء المتعدد والغزير عطاء في الكتابة النقدية، وفي التأريخ للكتابة المسرحية، لا أقول المغربية ولكن العربية أيضا.

في كتابات الناقد عبد الرحمن بن زيدان نجد دائما أن المحور الأساسي هو «القضية» كما تبرز ذلك تلك الكتب التي ظهرت مع مجموعة من المسرحيات، ومع المسرح التجاري الذي ظهر في الثمانينيات، وهو الآن مسرح ينتعش، ويعرف نوعا من الانتفاضة في النصف الثاني من التسعينيات من خلال مسرحيات ذات طابع تجاري، الشيء الذي استوجب أن يكتب الدكتور عبد الرحمن بن زيدان كتابه «التكريس والتغيير».

بعد هذه المرحلة دخل الناقد تجربة جديدة أوسع وأشمل من حيث الطرح، ومن حيث الاشتغال، ذلك أنه خص كتاباته الأولى بالمسرح المغربي، وبعد هذا التوجه سيوسع نطاق اشتغاله وسيعطينا كتبا تشتغل على تجربة المسرح العربي تنظيرا وممارسة فيها سيخوض في كل الأسئلة الكائنة والممكنة التي طرحها المسرح العربي والتي يطرحها وهي في السبعينيات والثمانينيات كانت أسئلة حول الهوية، وحول التأسيس، وحول التأصيل، لذلك سنجد هذه القفزة النوعية في الرؤية لدى الباحث، ولدى الناقد، ولدى المؤرخ المسرحي، إنها قفزة من مساءلة المسرحي العربي في إطار التأسيس والتأصيل إلى مساءلة التجريب كضرورة ملحة أملتها مرحلة أخرى من تاريخ المسرح العربي.

في البدء كنا نريد - فقط - أن يكون هذا الشيء الذي نبدعه وننتجه ونقدمه للناس أن يكون منهم ولهم، وأن يكون مشابها لما كتبه الجاحظ، وكان هاجس التأسيس وهاجس التأصيل والهوية منسجما مع الكتابات الفكرية التي كانت تدعو إلى التراث وكنا فيها نتساءل: أيهما نختار «الأصالة» أم «المعاصرة»؟.

هذه الأسئلة - الآن - يمكن اعتبارها أسئلة وقع الحسم فيها وأصبحت في ذمة التاريخ لأنه ليس من المعقول - الآن - أن نتساءل: هل المسرح العربي عربي؟ أو نقول «المسرح في الوطن العربي» لأن هذا الشيء الذي نمارسه «نحن - الآن - هنا» مطبوع بطابعنا، وموسوم بميسمنا، وبالتالي فيه شيء من روح المكان، وروح الزمن، وروح الموروث الثقافي، لذلك نجد أن كتاب «خطاب التجريب في المسرح العربي» يشكل انعطافا مهما وطفرة نوعية مهمة في تاريخ المسرح العربي، لأنه كتاب ينتقل من سؤال الهوية وسؤال التأسيس وإعادة التأسيس، وسؤال التأصيل إلى سؤال التجريب، والتجريب كما نعرف يعد مرحلة مهمة من تاريخ البشرية.

عندما انتقلنا من البحث النظري إلى البحث التجريبي الميداني انفتحنا على تجارب لبريخت، ويونسكو، وبيكيت وآداموف، وجان جونيه، وغروتوفسكي فانتقل خطاب التجريب إلى المسرح العربي من أمريكا وفرنسا، وعرفته مصر مع مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة،

وهو ما يقبض عليه الدكتور عبد الرحمن بن زيدان في هذا الكتاب الذي هو في الواقع ليس كتابا واحدا، وإنما هو كتب في كتاب: هناك كتاب خطاب التجريب في المسرح المغربي، وخطاب التجريب في المسرح الجزائري، وخطاب التجريب في المسرح العراقي، وخطاب التجريب في المسرح الخليجي، وبالتالي يمكن أن نقول إن هذا الكتاب هو موسوعة للمسرح العربي تقوم على أساس الشمول والتعدد والتنوع والغنى الكامل.

يمكن أن نطرح سؤالا يتعلق بمفهوم التجريب في كتابات الناقد عبد الرحمن بن زيدان: أو كيف يفهم هذا الناقد التجريب؟

النقد والذوق الزئبقي في التجريب المسرحي

نحن نعرف أن التجريب في الغرب له منظوره، وله أدوات اشتغاله، وبالتالي لا يمكن أن نتحدث عن التجريب عربيا إلا بالقبض على مميزات هذا التجريب، وهذا الكتاب يحدد لنا مفهوم الناقد لهذا المصطلح لأنه يقول خطاب التجريب في المسرح العربي تخصيصا، ولا يقول خطاب التجريب عند غروتوفسكي، أو في المسرح الأمريكي، أو في المسرح الفرنسي.

قد يتساءل متسائل: «لماذا التجريب في المسرح العربي، قد قيل ذلك، وتم التساؤل حول ذلك في المهرجانات العربية؟».

الإنسان هو حالات، والحالات قائمة على أساس التغير والتبدل، وبالتالي ما أقوله الآن قد لا أقوله بعد قليل، وبالتالي الإنسان هو هذه الكيمياء النفسية القائمة على التحول، وبالتالي هل يمكن أن يكون التجريب في العلوم الإنسانية مشابها للتجريب في العلوم البحتة؟

شيء ممكن بطبيعة الحال لأن مناهج في العلوم الإنسانية ربما غامرت كثيرا ووصلت في النهاية إلى الباب المسدود، لأن الفن هو الذوق، والذوق زئبقي، شيطاني لا يخضع للقواعد أو القوانين، وبالتالي فالدكتور عبد الرحمن بن زيدان اتخذ مجالات صعبة وغامر في المجالات الصعبة، والصعبة جدا تتمثل في المقاربة النقدية للتجارب المسرحية العربية.

هذه التجارب سايرها الدكتور علي الراعي في مصر، وكتب كتاب «الكوميديا المرتجلة» ودعا إلى الارتجال، وبالتالي ضرب النص، وضرب الكتابة المسرحية، والدكتور عبد الرحمن بن زيدان كان واعيا بهذه التغيرات في المسرح العربي، وكان واعيا بمكونات التجارب التي عرفها المسرح العربي، وكان ملما بكل التفاعلات والأسئلة التي طرحها المسرحيون في العالم الغربي، وبالتالي عرف بأنه لا يمكن - إطلاقا - أن يؤسس مسرحا عربيا إلا بالنص، لأن المخرج يمشي ويذهب، وتبقى الكتابة، ذلك أن النص المسرحي هو بذرة المسرح، فهنا «الزرع» وهناك «الزريعة» وهناك «الزراعة» ولا يمكن أن تكون هناك زراعة بدون «زريعة».

الواقع أن النص هو روح المسرح، فبريخت ذهب ولكن نصوصه لا تزال، مات موليير المخرج والممثل لكن ما زال موليير يقدم في العالم بأشكال مختلفة ومغايرة.

لقدساير الدكتور عبد الرحمن بن زيدان ميلاد مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة 1988، وشارك في اللقاءات والندوات وتابع السؤال / الإشكالي: «كيف يمكن أن نكون تجريبيين»؟.

الإجابة عن هذا السؤال تجعلنا نؤكد على الحقيقة التالية التي نقتنع بوجودها

وبشرعيتها وهي كالتالي: «ليس هناك تجريب يقوم على التقليد»، وأن ما يقع عليه التجريب لا يمكنه أن يكون - في المجال الفني - قاعدة قادرة لا تحتمل النظر. ولذلك ننتقد كثيرا المسرحيين العرب الذين لم يجربوا، ولكنهم قاموا بإعادة التجريب، أو جربوا ما حسم فيه التجريب، لذلك فالدكتور عبد الرحمن بن زيدان طرح مفهومه للتجريب بطريقة جديدة، وهي المسايرة لوجهة النظر التي قدمها الاحتفاليون في العالم العربي، القائمة على أساس أن التجريب في الوطن العربي ينبغي أن يكون تأسيسا، أو هو تجريب للتأسيس وهذا ما يمكن أن يميزه عن التجريب في المغرب.

في أوروبا هناك مسرح قائم الذات له تاريخ. المؤلفون لهم أسلاف، المخرجون لهم شيوخ، وبالتالي هناك مسرح قائم بالذات يجعلنا نقول إذا كان الشباب في الغرب يثور على أسلافه، ويتمرد عليهم لأنهم يشكلون أمامهم عقبة في وجه التجريب فنحن لا نتوفر على هؤلاء الذين يشكلون عقبة، في الغرب هناك ما يمكن تسميته بعمود المسرح - كما هو الأمر في عامود الشعر العربي.

القصيدة العربية لها تاريخ، ولها محددات لا يمكن الخروج عليها، وبالتالي وقع التجريب فيها، وفي المسرح ما هو عامود المسرح العربي حتى يمكن اختراقه والثورة والتمرد عليه؟ - نحن - إذن - محكومون بأن نؤسس، ولذلك فالدكتور عبد الرحمن بن زيدان - مع كل المسرحيين العرب - أكد على أن التجريب في المسرح العربي ينبغي أن يكون تجريبا للتأسيس، والتأسيس يقوم على المواكبة، وهذا شيء ربما تكرر كثيرا في السبعينيات، ويمكن أن نعترف أنه لدينا نوع من العداء للجيل السابق، وكنا نقول نحن جيل بدون أساتذة، وفي الواقع ليس هناك جيل بدون أساتذة، كما أنه ليس هناك جيل بدون أب، إننا أبناء الطيب العلج، وأبناء القرى وكل الرواد الذين أرسوا قواعد هذا المسرح المغربي والعربي، وبالتالي فإن التأسيس هو حجر على حجر، إنه أساس، وبالتالي فإنه تلك النزعة التجريبية ينبغي أن نحتاط منها، وأن نحذر قتل الأب لأنه لا بد أن تراكم التجارب، لذلك نجد الكتاب يدرس الطيب الصديقي، والأستاذ عبد الله شقرون من الرواد، ويدرس كل الذين أرسوا قواعد المسرح المغربي أو العربي، يدرس نعمان عاشور في مصر الذي يعد مؤسس الواقعية الاشتراكية في مصر، هذا المبدع الذي جاء بعد توفيق الحكيم الذي كان في حيرة من أمره، جاء الحكيم فوجد فنا اسمه المسرح وتجاربا غير ناضجة، بعد ذلك ذهب إلى فرنسا ووجد تجارب ناضجة، ومكتملة، ووجد أن المسرح الغربي فيه مدارس، وفيه تيارات، وفيه أجيال متواصلة، هناك الكلاسيكية القديمة، والكلاسيكية الجديدة، ووجد الرمزية والواقعية والعبث، فحاول أن يأخذ من كل هذه التجارب، وأن يكون عبثيا، وأن يجرب في كل الاتجاهات. أما نعمان عاشور فقد جاء بعد الثورة الناصرية فحاول أن يكون مرتبطا بالواقع وأن يركز على العامية، وأن يعبر عن التغيرات التي تقع في مجتمع يخرج من مرحلة، ويدخل مرحلة جديدة. كذلك سنجد في هذا الكتاب دراسة توخى من ورائها الناقد عبد الرحمن بن زيدان ضبط آليات اشتغال في المسرح الخليجي، هذا المسرح الجديد / الحديث الذي كان في البداية - كما هو الشأن في المسرح المغربي - مسرحا مدرسيا تطور إلى أن أصبح

مجموعة من الفرق، ولا يمكن أن ندرس المسرح في الخليج دون دراسة التغيرات الاجتماعية التي حدثت بعد اكتشاف البترول، مجتمع كان قائما على أساس الغوص والبحث عن الجواهر واللؤلؤ في البحار، مجتمع تجاري يتحول - فجأة - غنيا. هذا المجتمع كيف يمكن أن يكون تجريبيا؟ وهل من المنطقي أن نتحدث عن التجريب في الكويت أو في البحرين أو في قطر، أو في الإمارات العربية المتحدة دون مراعاة السياقات السياسية والثقافية والاقتصادية للخليج؟

كذلك سنجد في هذا الكتاب حديثا مركزا عن مسرح الصورة في العراق، وأعتقد أن مسرح الصور هو من أكثر التجارب العربية تجريبية عند الدكتور صلاح القصب، هذا المخرج المجنون بكل ما في الكلمة من معنى حيث مسرحه عبارة عن صورة جميلة ورائعة تعتمد على أقل ما يمكن من الكلمات للاعتماد على ما يرى، وهذا المخرج يؤمن بأن المسرح هو ما يرى، وهذا ما جعله يقدم مسرحية «الملك لير» لشكسبير، ولكنه قدمها بطريقته الخاصة القائمة على أنها لوحة بصرية متحركة، فيها حركة، فيها أذواق، وألوان وإيقاعات سريعة، وفيها دينامية داخلية، والدكتور عبد الرحمن بن زيدان واكب مجموعة من الأعمال التي قدمها الدكتور صلاح القصب منها مسرحية «الحلم الضوئي»، وقام الناقد بعد ذلك بدراسة مانيفيستو أو بيان مسرح الصورة، وبذلك أعطانا رؤية عن المسرح العراقي في جانبه التجريبي.

في هذا الكتاب نجد حديثا عن المسرح التونسي وهو تجربة يكون فيها التجريب على حساب المضمون وذلك في بحث هذا المسرح عن اللغة البصرية، وفي لغة الجسد، في الحركة، في الأضواء، في الظلال والتركيز على الممثل باعتباره أساسا وليس لما يقول النص الجاهز المكتوب سلفا، ولكنه هذا الكل في العرض المسرحي وفي اللقاء بين الممثلين والجمهور الشيء الذي يحيله إلى خطاب للصورة كالمسرح العراقي.

إن الدكتور عبد الرحمن بن زيدان لم يرسم المسرح التونسي من خلال القراءة فحسب، أو دراسة النصوص المسرحية، أو من خلال دراسة البيانات أو الكتب لمؤلفين تونسيين مثل الأستاذ محمد المديوني أو عز الدين المدني بل كتب كتابات تجريبية وميدانية عن المسرح التونسي والعربي عموما من خلال ما عرض أيام قرطاج المسرحية بتونس في دوراتها المتعددة، وفي ملتقيات عربية، وفي ربيع المسرح العربي في المغرب، وبالتالي فهو في كتاباته لا يكتب اعتمادا على السماع، ولكن انطلاقا من الميدان، كتابة ميدانية قائمة على أساس تأسيس رؤية إبداعية جديدة في النقد.

مزالق التجريب في الشكل

إن كتاب «خطاب التجريب في المسرح العربي» هو مرحلة أخرى - لا أقول في تجربة الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، ولكنه مرحلة أساسية ومهمة في تاريخ المسرح العربي وهو يمثل آخر صيحة وصل إليها المسرحيون الآن في آخر دورات الملتقيات والمهرجانات وبالتالي فهو يقبض على أكثر الأسئلة حرقة وراهنية وأكثرها علاقة بالمعيش واليومي، وأكثرها ارتباطا بالموروث الثقافي للإنسان العربي.

إن الدكتور عبد الرحمن بن زيدان لا يقدم دراسات تجريبية محضة عن ضوء وعن ظلال وعن أشكال بدون مضمون أو

دلالة تاريخية، بل يربط هذه الحركة بشروطها التاريخية والجغرافية والسياسية والمعرفية والحضارية العامة، لأن التجريب في الخليج ليس هو التجريب في تونس، والتجريب في المغرب ليس هو التجريب في موريتانيا، إن الجغرافيا ليست محايدة والتاريخ لا يمكنه أن يكون محايدا أو بريئا، والزمن ليس مجرد أرقام، وبالتالي فعام 1970 ليس هو عام 1990، وجيل النكسة الذي عايش هزيمة يونيو وكتب الفن المسرحي ليس هذا الجيل الذي عاش حرب الخليج، وبالتالي الزمن ليس مجرد أرقام. هذه القناعات وهذه المعطيات، وهذه التفاعلات في الذهنية العربية وفي الواقع العربي السياسي والاجتماعي كلها قضايا ألم بها هذا الكتاب وحاول أن يقبض على خيوطها وهي خيوط متشعبة ومتداخلة حاول هذا الكتاب الاشتغال على هذا التشعب وهذا التداخل فيها.

إذ كان يقال إن المسرح أبو الفنون، وأبو الصناعات، وأبو المؤسسات، فالمسرح مؤسسة مثلها مثل المدرسة، لأنه يعلم، ولأنه يعطي، ولأنه فلسفة أيضا، ومن هنا لا يعقل - إطلاقا - أن يكون هناك إبداع مسرحي وتكون هناك كتابة مسرحية إذا لم يكن للكاتب خطاب ما، رسالة ما. كان الطيب الصديقي يقول ساخرا من نفسه «إنه ليس بساعي بريد». المبدع ليس ساعي بريد حقا، ولكنه رسول وصاحب رسالة، وساعي البريد قد يحمل رسائل الآخرين ولكن المبدع ينبغي أن يرسل رسالة ما، وإذا كانت هذه الرسالة لا تحتوي على مضمون ما، على خطاب ما، فإنها ستكون مجرد لغو وتزويق ولعب بأذهان الناس، ولذلك فهذا هو مأزق التجريب.

كيف يمكن أن نجرب على مستوى الشكل من غير أن نكون شكلانيين مائة في المائة، وأن يكون هذا الشكل على حساب المضمون، فتوفيق الحكيم سقط في هذا المأزق حين انخدع بمسرح اللامعقول، وأراد أن يكون لا معقولا من حيث الشكل. قال: «أنا أؤمن باللامعقول من حيث الشكل، ولكن المضمون معقول» هذا غير منطقي لأن الشكل ليس بريئا، والذين لا يؤمنون بالإنسان كانوا من أصحاب اللامعقول.

هذا التجريب إذا لم يحترز منه المسرح العربي سيسقط في نفس خطاب التجريب الغربي لأنه خطاب وهو ما كان واعيا به الدكتور عبد الرحمن بن زيدان وهو يقارب تجارب المسرح العربي، وكان على بينة من أمر هذا المسرح الذي ينبغي أن يؤسس وفق معايير أخرى، ووفق معطيات مغايرة. وهو ما أبرزه الناقد في هذا الكتاب الذي هو إحاطة شاملة بقضايا التجريب في المسرح العربي في كل الوطن العربي وذلك بوعي قومي يحسه كل المسرح العربي، وهذا في الواقع ما كان ينقص - دائما - الكتابات المشرقية، فالمشارقة عندما كانوا يكتبون عن المسرح العربي فإنهم - في الواقع - كانوا يقصدون المسرح في مصر ولبنان وربما سوريا، هذا هو المسرح العربي، وهذا هو الشعر العربي في مصر ولبنان والعراق، إننا - في المغرب - نمارس الكتابة - نحن / هنا من أقصى العالم العربي نمارسها بشمولية وبرؤية مفتوحة على كل التجارب بدون مركب نقص وفي انفتاح على كل العطاءات المتعددة التي تشكل في مجموعها ما نسميه بالمسرح العربي وهو ما عمل على تحقيقه الدكتور عبد الرحمن بن زيدان في كتابه: «خطاب التجريب في المسرح العربي» وهو ما يجعلنا نقول: إن هذا الكتاب ليس كتابا واحدا وإنما هو كتب في كتاب.

اللدائن

واستخداماتها في تنفيذ المناظر المسرحية

• د. عبدالرحمن الدسوقي

إذا كان أول استيعابنا للسينوغرافيا هو الالمام بمفردات المنظر الأساسية، فإن إدراكنا الأول يتمثل في المادة التي نفذت بها هذه المفردات، ثم المضمون التعبيري. هذه المادة هي التي تساعدنا على ازدياد فهمنا لما نسميه، بالبعد الابتكاري للحوار في خلق الدلالات والعلامات القائمة على خشبة المسرح، لذا تمثل الخامة محورا هاما في علاقتها بالعملية الابداعية في تصميم وتنفيذ المناظر المسرحية، فهي الوسيط المادي الذي به ومن خلاله يتم التعبير والتشكيل بكافة تقنيات التنفيذ المتاحة، ومن خلالها (الخامة) أيضا يتم تجسيد واستشعار القيم والمعايير الجمالية.

فدراسة الخامة.تعتبر أساسا يقف من خلاله الباحث على مدى تقدم الفكر العلمي فإيجاد مواد وتقنيات جديدة في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية، يستهدف بالدرجة الأولى، ايجاد وسائل علمية تساعد سينوغرافي المسرح على تحقيق أقصى قدر ممكن من تصوراتهم في العرض المسرحي.

وإذا كان التقدم العلمي قد أحدث تحولات في الشكل والمضمون في الفن

المعاصر، فإن من شأن المناخ التشكيلي على خشبة المسرح، أن يستحوذ على أكبر قدر من المعاصرة، باعتبار أن السينوغرافيا أكثر الفنون تأثرا بهذا التقدم التكنولوجي، فمع العقد الرابع من القرن العشرين تمكن العلماء من ايجاد مواد حديثة استخدمت كبدائل للمواد التقليدية من بينها ما يعرف بالمواد اللدائنية★ التي استفاد منها الكثير من سينوغرافي ومنفذي المناظر المسرحية عالميا، بالإضافة إلى التطور الهائل في تقنيات آلية كل من المناظر وخشبة المسرح، وكذلك تناول المواد التقليدية باستخدامات وتقنيات حديثة.

ومعنى ذلك أن هناك ثورة فعالة في امكانية تحقيق صور ابتكارية جديدة على خشبة المسرح، ليس فقط لما قدمه العلم الحديث من مواد لدائنية★ ذات امكانيات خلاقة في التشكيل، وإنما أيضا لحداثة تناول الخامات التقليدية بمفهوم جديد.

وبمراقبة الحركة الفنية في مجال السينوغرافيا في مصر يتضح للباحث مدى فاعلية استجابة كثير من الفنانين لروح العصر، ليس فقط في استخدام المواد المخلقة الحديثة في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية، بل أيضا في إعادة صياغة المواد التقليدية على نحو جديد، وكان من بين هؤلاء الفنانين عمر النجدي، وسمير أحمد، وفتحي فؤاد وآخرون.

لقد دفعت المواد اللدائنية بفناني السينوغرافيا المصريين إلى تحقيق صور جديدة خلاقة لم تكن موجودة من قبل على خشبة المسرح، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهرت بعض الصعوبات التي لم تكن في مشاكل استخدام هذه المواد من حيث قابلية الاشتعال لعملية التشكيل والانشاء.

وخاصة بالمواد ثنائية التركيب وما ينتج عن ذلك من غازات سامة وخانقة، ومع ذلك فقد أضافت اللدائن أشكال ابتكارية لم تكن معهودة من قبل، ومن هذا المنطلق يسعى الباحث إلى هذه الدراسة.

وبداية وجب على الدارس التفريق بين كل من المواد التقليدية، وهي مواد استقر تناولها في تصنيع وتنفيذ المناظر والمهمات المسرحية★ إلى أن ظهرت اللدائن فحددتها بالمواد التقليدية، بيد أن المواد الحديثة، وما تندرج إليه من معنى ومفهوم نحو المواد اللدائنية، أصبحت في كثير من الأحيان بدائل للمواد التقليدية، فإن هذا التصنيف من الخطأ أن نسلم به واعتباره أمرا واقعا، ففي الحقيقة عندما نطلق على المواد اللدائنية مواد حديثة، فليس معنى ذلك أننا نغفل بقية المواد الأخرى واعتبارها مواد غير حديثة انتهى التعامل معها، فقد سبق أن أشار الباحث إلى أن التناول التقني المتنوع والوسائط المستخدمة فيه قد أضفى على المواد التقليدية أبعاداً تكنيكية وجمالية جديدة، الأمر الذي يجعلها لا تقف عند حد القدم بل صعد بها إلى الحداثة.

ميدان البحث:

يضم عالم السينوغرافيا عدة فنون مجتمعة، فهو فن تنسيق فضاء خشبة المسرح والتحكم في شكله، بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي، أو الغنائي، أو الراقص، الذي يشكله اطاره الذي تجري فيه الأحداث(١) ... ويهدف

إلى صياغة تصوير وتنفيذ تصميم لمكان العرض، وكذلك لعرض المكان الخاص بالعمل الفني المطلوب تقديمه على المسرح(2).

وتصميم المناخ التشكيلي للمنظر المسرحي والتفاعل معه من ناحية المظهر، يعتمد على استثمار كافة الأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والضوء، وقد ذهب أحد الباحثين إلى أن عملية التصميم هذه تقوم على أربعة محاور أساسية هي: عمارة المكان المسرحي، مع تصور فضاء المنصة والقاعة، ثم ديكور العرض مع سائر العناصر التي يتشكل منها، ثم المهمات المادية والتجهيزات التقنية التي تتعلق بالمكان، بالإضافة إلى الجانب الصناعي الذي يرتبط بذلك(3)، والحديث على هذا النحو كثير ومتشعب، إذ أننا لا نستطيع أن نتناول بالدراسة جميع هذه المحاور كلا على حدة، لذا يرى الباحث أن تقتصر الدراسة على استخدام اللدائن وامكانياتها الابتكارية في تنفيذ ديكور العرض والمهمات والاكسسوار الخاص به.

موضوع البحث:

يتعلق موضوع البحث بالخامات اللدائنية وامكانياتها الابتكارية في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية، وهو الجانب الموضوعي، لا يمس المادة كحالة منفردة بذاتها فقط، وإنما سنتناول علامة المادة وامكانياتها الابتكارية في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية، وسيذكر الباحث كل ما يحتاجه من معلومات شتى في أي مجال من شأنه أن يثري البحث بشكل مباشر في ابتكارية المادة من الناحية التشكيلية والتقنية.

لذا فإن موضوع البحث يرتبط بعدة جوانب لها أهميتها في إبراز دور المادة بشكل حسي ديناميكي، فمنها ما يتعلق بتقنيات استخدام المواد المختلفة من اللدائن، ومنها ما يتعلق بالامكانيات الابتكارية للخامات المحققة لتصورات سينوغرافي المسرح ومنها ما يرتبط بالأساليب المتنوعة التي لها مفعول كبير في توجيه مدركات المشاهدين لما هو قائم على منصة التمثيل ومن ثم الاحساس بالرسالة التشكيلية ككل، فضلا على الجانب الانساني المتمثل في السينوغرافي بوصفه المحقق لدور المادة، فهو انسان يعيش واقع الحياة ونتاج طبيعي للزمان والمكان، ومن هنا تكمن مهمته في انشاء تصوراته بوسائطه المتاحة، بهدف تحقيق التوحد بين ما يستشعره تجاه الموضوع الدرامي من ناحية، وبين الخامة من ناحية أخرى، باعتبارها جهدا ابتكاريا، فمن خلال الفهم الدقيق لامكانيات المادة يستطيع السينوغرافي أن يوظف مادة «الغفل» في تكوين يحقق رؤيته الذاتية، بهذا المعنى تصبح مهمة السينوغرافي شبيهه بما يقول هربرت ريد عن منحوتات هنري مور «تربية المادة حتى ينتقل بها (الفنان) من حالة وجود مختلط تعسفي إلى وجود منتظم عقلي(4).

وقد أشار هربرت ريد في كتابه فن النحت، إلى القدرات الابتكارية للمواد في تحقيق أبعاد فراغية، وقد أوضح أن السمة المميزة في فن النحت تتمثل في أنه فن ذو أبعاد ثلاثة، وهدفه الفراغ، الأمر الذي ينطبق تماما على التشكيل في الفراغ المسرحي، ونستطيع أن ندرك

ونستشعر بحجم الفراغ فوق منصة التمثيل من خلال الانشاءات النحتية التي يقوم بها كل من السينوغرافي ومخرج العرض.

وحينما نأمل من تطوير كل ما هو قائم على خشبة المسرح، فإننا ندرك أن الفراغ ملازم لها، بل ملاصق معها، سواء كانت عروض تقدم داخل قاعات تقليدية أو تجريبية أو في مسارح الهواء الطلق.

سرعان ما دخلت اللدائن في حياتنا اليومية، وأصبحت جزءا جوهريا في كافة مجالات المعيشة فحلت بالتالي محل المواد الأولية والخام، مثل الأخشاب والمعادن التي ارتفع ثمنها بشكل كبير وانخفض انتاجها بطريقة تقلل من المنتج إلى حد بعيد، الأمر الذي دفع بفناني السينوغرافيا ومنفذي المناظر إلى استخدام وسائط جديدة لها من الامكانيات والمواصفات، ما يساعد على تحقيق تصوراتهم التي وقفت عند حد التسطيح والتجسيم بالمواد التقليدية.

ومن هنا اتجهت الأنظار إلى العناية باللدائن واستخدامها في تنفيذ المناظر المسرحية، لما لها من قابلية التشكيل ومحاكاة المواد والعناصر والأشياء على نحو أفضل، واللدائن على هذا النحو تخلق تحديا فنيا حقيقيا للسينواغرفي، ولكنها في نفس الوقت جاءت بمشاكل أخرى لم تكن موجودة من قبل، فالتفاعلات الناتجة عن المركبات ثنائية التكوين، تنتج أبخره وأدخنة★ خطيرة جدا بالإضافة إلى ارتفاع في درجة حرارة المركب نفسه، وهناك بعض أنواع من اللدائن ومذيباتها ومصلباتها الكيمائية، ينتج عنها أبخرة تسبب التهابات واستنشاق هذه الأبخرة أو ملامستها قبل خمول تفاعل المركب له تأثير ضار جدا، لذا يفضل تنفيذ مثل هذه الأعمال في الهواء الطلق(5) إلا أنه عندما يؤخذ في الاعتبار الاهتمام بوسائل الأمان بشكل كامل أثناء التنفيذ يصبح استعمال اللدائن ذا فائدة كبيرة، إذ تعطى أشكالا وأسطح بملامس متنوعة يصعب الحصول عليها من المواد التقليدية، ويعد البوليستر والاكريليك والبولي سترين من أهم المواد اللدائنية التي لجأ إليها بعض فناني السينوغرافيا محققين بها نتاجهم الفني على خشبة المسرح.

تعرف المعاجم التكنولوجية المتخصصة اللدائن بأنها «مجموعة كبيرة من المواد المؤلفة والصعبة والعضوية بصفة عامة، وتكون عادة ذات أساس من الراتنجيات التخليقية أو البوليمرات Polymers الطبيعية المحورة والبوليمرات(6) أقرب إلى الدقة لمعنى البلاستيك★، فهذه الكلمة تستخدم لوصف الجزئيات الكبيرة بوحدات متكررة، متحدة كيميائيا ببعضها على هيئة سلسلة أو شبكة، كما أن البوليمرات تكون إما طبيعية أو صناعية، أو بمعنى آخر عضوية أو غير عضوية(7).

يعرف م.ج. كزتز، اللدائن بأنها مواد عضوية يمكن أن تنساب في إحدى مراحل تكوينها، ويمكن حملها على الانسياب واتخاذ الشكل المطلوب باستخدام الحرارة والضغط المناسبين، وهي تحتفظ بهذا الشكل إذا ما أزيل عنها الضغط والحرارة المستخدمين في تشكيلها(8).

كثيرا ما يطلق على هذه المواد اسم البلاستيك، ولعل الباعث هو أن تلك الكلمة مشتقة من الكلمة اليونانية بلاستيكوس (بمعنى قابل للتشكيل)(9)

وكلمة بلاستيك تطلق على المواد التي لها خاصية اللدونة، إلا أن هذه الكلمة لا تصلح لتعريف اللدائن التي تمتلك فعلا هذه الخاصية في إحدى مراحل تكوينها، إذ أن كثيرا من المواد وعلى رأسها «الزجاج»، تمتلك خاصية اللدونة ولكنها لا تنتمي إلى عائلة اللدائن.

وأقرب اللدائن المعروفة هي البوليثين Polythene، وسلسلة جزئي البوليثين المركب تتكون من ذرات الكربون التي تتصل الواحدة بالأخرى، كما تتصل في الوقت نفسه بذرتين من الايدروجين(10). ويوجد مجموعتان من اللدائن من حيث التلين بالحرارة وهما، اللدائن المتلينة بالحرارة Therme Plastics، واللدائن المستقرة بالحرارة Therme Sitting Plastics.

1ـ اللدائن المتلينة بالحرارة: وهي تلك التي يمكن تليينها وإعادة هذا التلين إلى ما لا نهاية باستخدام الحرارة والضغط(11)، ومن هذه المجموعة البوليثين Polyethene، وبولي فينيل كلورايد Polye Vinyle Chloride، وبولي ستيرين Polye Styrene، والاكريلك Acrylic، والنايلون Nylon، وبولي بروبيلين Polye Prolylene، وبولي فينيل فلورايد Polye Vinyl Fluoride وبولي تترافلور واثيلين Polye Tatra Fluoroethylene، واسيتال Acetal، وسيليلوزيكس Cellulosics(12).

2ـ اللدائن المستقرة بالحرارة: وهي على النقيض، إذ تعاني تغييرا كيميائيا عندما تقع تحت فعل الحرارة والضغط، فلا يمكن بعدهما حدوث أي تغيير في شكل هذه الأنواع باستخدام مزيد من الحرارة(13)، وهي من مواد مخلقة متجمدة تتحول من كتلة منصهرة قابلة للذوبان إلى كتلة غير منصهرة وغير قابلة للذوبان بعد التصلب(14). ومن أنواع البوليمرات المستقرة بالحرارة الفينوليك Phenolic، ويوريا فورمالدهيد Urea Formaldehy de، والميلامين Melamine، والالكايد Alkyd Resine والكازين Casein، وفيوران Furane، بولي يورثان Poly Urethane، وسوف يعرض الباحث لأهم أنواع اللدائن التي تستخدم في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية المتلينة بالحرارة والمستقرة بها.

1ـ بولي ستيرين Polye Strene

يعد البولي ستيرين أحد اللدائن المستخدمة بكثرة في تنفيذ المناظر المسرحية والتلفزيونية والسينمائية على حد سواء، إذ وجد مصممو المناظر ومنفذوها في هذه المادة صفات جيدة للتشكيل على خشبة المسرح لما لها من سهولة في القطع والتركيب والنحت، واكساب هذه الأشكال والتكوينات ملامس متعددة بواسطة الأدوات الحادة وآلات النشر والبرد والصنفرة.

والبولي ستيرين مادة رغوائية تتشكل بالحرارة والضغط، ويطلق عليها عادة ستيروفوم، وستيريوبور وهي أرخص اللدائن التي تقبل مختلف المعالجات على سطحها.

وهذه المادة غير مسامية(15)، فهي عبارة عن بناء من الكرات المجوفة، كل منها محتوية على نسبة من الغاز، ويعطى ذلك خاصية ممتازة للتمدد، ولكنها تعوق عملية القطع بالأدوات العادية، فعندما يستخدم سراق التمساح، أو سراق الظهر، أو السكينة

المشرشرة، فإن الخامة تتحول إلى قطع صغيرة، خاصة في البولي ستيرين الأقل كثافة، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المادة تتأثر بالعديد من المذيبات خلال التكوين، وأفضل نتيجة يمكن الحصول عليها بواسطة استخدام المستحلب المائي فينيل Vinyl.

يتكون البولي ستيرين من الكربون والايدروجين وحدهما، وكل من هذين يعرف بالجزيئات المركبة (المطاوعة للحرارة) حيث إنها تنصهر بالتسخين، ويعني ذلك أن الجزئي المركب يمكن تشكيله في قالب بعد تكوينه من الجزيئات البسيطة(16) ومنه الآتي:

أ- بولي ستيرين المضغوط:

ينتج البولي ستيرين المضغوط على هيئة ألواح رقيقة تتشكل بالتسخين، مقاومة للحريق، ولونها أزرق، أو رمادي، أو أبعادها 1 × 1,8م، كما ينتج في صورة رولات بأطوال مختلفة، وبعرض 1م، وبتراوح سمك المنتج من 0,1 بوصة إلى 0,02 بوصة.

يتم تشكيل ألواح البولي ستيرين المضغوط عند تعرضها لدرجة حرارة 150°/200° درجة مئوية وذلك بوضعها في القالب، أو العنصر المراد تنفيذه، وتأخذ مسطحات البولي ستيرين تشكيلاتها النهائية بعد التبريد في درجة الحرارة العادية. وأفضل الطرق المتبعة في هذا المجال هي التشكيل بقالب من خلال آلة تشكيل بالتفريغ، ويقبل البولي ستيرين المضغوط جميع الدهانات فيما عدا الصمغ الجاف، كذلك تضفي دهانات الرش (الاسبراي) المعدنية من الميناء والك، شكلا نهائيا معدنيا لامعا.

يستخدم هذا النوع من اللدائن في أعمال الديكور والتشطيبات الداخلية، كما يستخدم في تنفيذ المناظر السينمائية والتلفزيونية أكثر منه في المسرح، لضرورة تنفيذ قوالب محددة يتم التشكيل بموجبها، والمنتج المتوافر من البولي ستيرين المضغوط في الأسواق عبارة عن بانوهات زخرفية وتحشيات لنهايات الجدران والأسقف بمقاسات متعددة، بالإضافة إلى بلاطات للأسقف الشائع منها مقاس 0,60 × 0,60 م تستخدم للتغطية وأعمال تجليد الأسقف والحوائط وكبديل للأسقف والتحشيات المصنعة من الجبس، كما ينتج منه مسطحات ذات أبعاد متعددة لتحاكي أشكال الجداريات المتنوعة من الحجر المنتظم والعشوائي وكذلك أشكال الجداريات الحرارية والسورناجا.

ب- بولي ستيرين غير مقاوم للحريق «الاستريوبور»

يعرف بولي ستيرين غير مقاوم للحريق في مصر تحت عدة أسماء أشهرها الاستريوبور والفوم ربر، وينتج بكثافات متعددة تبدأ من ثلاثة عشر كيلوجرام للمتر المكعب، وحتى ثلاثين كيلوجراما، ولون هذه المادة أبيض شاهق★ والانتاج الشائع منها يظهر في صورة بلوكات «كتل من متوازي مستطيلات أبعادها 1 × 2م وبارتفاع 50 سنتميتر، ويمكن تقطيع هذه الكتل الصماء إلى ألواح بتخانات متعددة تبدأ من 1سم وبتخانات متعددة وفقا للسمك المطلوب.

2- بولي أيثلين:

توجد عدة أشكال من البولي أيثلين، أهمها ما يستخدم في تنفيذ المناظر المسرحية هو:

أ- غشاء البولي ايثلين:

ويأتي هذا المنتج في صورة رقائق من

اللدائن، تستخدم في الحياة العادية لتغطية أسطح الأحجام الكبيرة وللتغليف، كما يستخدم لتكسية بعض الأرائك، والوسادات للمحافظة على الكسوة الأصلية لها. ويأتي غشاء البولي ايثلين شفافا أو معتما وبألوان متعددة كما ينتج بتخانات مختلفة منها 0,08 مم وحتى سمك امم تقريبا، وتباع هذه الأغشية إما بالمتر الطولي أو بالوزن، وهي في صورة رولات بأطوال 50 قدم، 100 قدم وبعرض يبدأ من خمسة أقدام وحتى عشرين قدم.

وفي مجال استخدام المناظر المسرحية تدخل أغشية البولي ايثلين لتغطية أرضية خشبة المسرح والمصاطب والدرج لتكسية الشاسيهات وفقا لطبيعة العرض وتجدر الإشارة إلى أن غشاء البولي ايثلين يمكن وصل عروضه مع بعضها البعض بواسطة مصهر متوسط الحرارة وذلك بعد وضع رقائق من الألمنيوم للفصل بين المصهر وسطح الغشاء المراد الوصل به، تجنبا لالتصاق المصهر بالغشاء.

كذلك يمكن أن تستخدم أغشية البولي ايثلين في تنفيذ الستائر والكواليس بعد عمل الجيوب اللازمة للشيكالات الخاصة بعملية الشد والاستقامة لهذه الستائر، ويعد غشاء البولي ايثلين بديلا مناسبا لمحاكاة زجاج النوافذ، نظرا لخفة الوزن وعدم قابلية الكسر.

وتجدر الاشارة إلى أن الدهانات المائية المستخدمة عادة في تنفيذ المناظر المسرحية لا تلتصق بأغشية البولي أيثلين، نظرا لمرونة السطح وملمسه الزلق والدهان الوحيد الذي يلتصق بهذا النوع من الأغشية هو دهان روسكوم الفينيل الصناعي.★.

ب - غرواني بولي اثيلين:

يعرف تجاريا باسم بايثوفوم، وهو غرواني مرن قابل للحط، صلب وسطحه الخارجي زلق، يمكن تقطيعه بالسكين ومقاطع الماكيت العادية، ويقبل اللصق بالغراء الأبيض، وشموع الغراء الساخن المستخدم بواسطة المصهرات الخاصة، ومرونة هذا النوع من غرواني بولي ايثلين تجعل منفذي المناظر المسرحية يستخدمونه في عمل الزخارف الخاصة بتيجان الأعمدة، وفي التشكيلات التي تتطلب انحناءات وتوريقات خاصة تلك التي تحاكي أشغال الحديد الزخرفية (الفورفورجية)، ولاعطاء تأثير السطح المعدني تستخدم دهانات أرموكوت، فوق سطح هذه المادة الغروانية، إذ تضفي ملمسا معدنيا ناعما مصقولا، أو مط وفقا للتصميم المطلوب.

3ـ الاكريليك

يعد الاكريليك أحد نظم خامات الترموبلاستيك، وهو متوافر بنطاق واسع من الشفافية والألوان المعتمة، ويشمل الاكريلك على أنوع البيرسبيكي Perspex والاوروجلاس Orglase، والبليكس جلاس Plexiglas. وجميع أنواع الاكريلك تلين عند درجة حرارة ما بين 334° فهرنهايت، وفي هذه الحالة يمكن استخدامها في تشكيل العديد من الأشكال بالوصل أو باللحام، وبمداومة تسخين هذه الخامة بعد تبريدها يصل معدل تطريتها عند درجة حرارة 1765° فهرنهايت، ويتميز الاكريلك بنفاذيته للضوء، وهو براق عن الزجاج وسطحه أكثر لدونة، ومن المعروف أن الاكريلك يكتسب حالة مطاطه عندما يسخن، وفي

هذه الحالة يمكن ثنيه بسهولة سواء بالمط، أو الثني على أكثر من مره أو كبسه، ثم يترك ليجف ويتصلب مرة أخرى دون أن تصيبه أي شروخ(17).

تعد خامة الاكريلك البديل الحقيقي للزجاج على خشبة المسرح، وهو يعد على هيئة ألواح أبعادها 1 × 2م وبتخانات تبدأ من 1,5مم وحتى 12مم، ويظهر في صورة أفرخ شفافة أو مدخنة، ومنها ما هو مزخرف بأشكال هندسية أو نباتية، كذلك يتوافر الاكريلك في شكل أنابيب مصمته ومفرغة ويشكل الاكريلك بثلاث طرق هي:

أ- التسخين الموضعي: ويستخدم فيه سلك حراري (نيكل كروم) مثبت على خلفية من الاسبستوس الحراري بحيث تكون القوة المطلوبة واحد كيلوواته لكل 1/2م2 بحيث يوجه شرائح الاكريلك في اتجاه الحرارة لتسخين الجزء المطلوب لاجراء عملية الثني، ويستخدم في هذا النوع شرائح الاكريلك التي لا يتراوح سمكها أكثر من 3مم، حيث يتم التسخين من الجهتين حتى تتم عملية الثني والتشكيل بحرية كاملة دون أن تكون هناك أي إعاقة تؤثر على سطح الاكريلك وتفقده نقاءه.

ب- التسخين الكلي: وهو ما يتم داخل أفران تسخين معده لذلك ومزودة بكنترول حراري.

ج- التشكيل بتفريغ الهواء: وهو ما يتم أيضا داخل غرف معدة لذلك مجهزة بتقنيات تتخلص من المسخن الحراري، وصندوق الثني (قالب التشكيل) ومضخة الهواء لسحب الهواء من داخل صندوق الثني- وأخيرا برواز القبض.

وتجدر الاشارة إلى أن الاكريلك يمكن تجميع شرائحه باللاصقات أو بالحرارة، فعند تسخين لوح اكريلك إلى درجة 600 فهرنهايت يمكن كسبه فوق لوح آخر، إذ يتم الالتصاق نتيجة الحرارة المرتفعة، كما يمكن تثبيت ألواح الاكريلك مع بعضها أو مع الشاسيهات بواسطة ثقب الشرائح بالبنط الخاصة باللدائن، وربطها بواسطة مسمار سن صاج، أو مسمار بصاموله، ويمكن قطع الاكريلك بالأدوات والأسلحة الخاصة بتقطيع النحاس والألمنيوم.

4. السيليولوز

ينتج الفيبر المفلكن بتفاعل السيليولوز مع محلول كلوريد الزنك، والفيبر المفلكن مادة متينة، وناعمة. وهو يستخدم في صناعة الصناديق والأدوات الكهربائية والتروس والأختام، وعندما يعالج السيليولوز بمحلول الصودا، وثاني كبرتيد الكربون، يتكون محلول سيليولوزي يسمى الفسكوز، وإذا أمرر في ثقوب إلى أحواض ترسيب يكون أفرخا شفافة تسمى بالسلوفان، والسلوفان أفرخ شفافة كالزجاج، وينتج بألوان متعددة ومنه بلا لون، ومن صفات السلوفان، مقاومة القطع والحماية من الرطوبة.

وللحصول على أفرخ شفافة تحضر نترات السيليولوز بمعالجته بحامض النتريك وتتحد نترات السليولوز مع الكافور لتكون السليلويد(18). وهذه المادة شفافة ومرنة يمكن تلوينها بسهولة، وهي قابلة للتشكيل بالتسخين، بيد أن لها قابلية شديدة للاشتعال بسهولة.

يستخدم السلوفان الملون كمرشح لأجهزة الإضاءة المسرحية الصغيرة،

ويحدث فور الاستخدام تقلص المادة نتيجة تأثرها بالحرارة الناتجة من تشغيل الكشافات، كما تستخدم أفرخ السيليويد في أجهزة العرض الخلفي التي تسقط أشعتها على السيكلوراما أو شاشة العرض الخلفي لاعطاء التأثيرات المطلوبة بعد رسمها على أفرخ السيليويد وفقا للتصميم المطلوب، وتجدر الإشارة إلى أن الجيلاتين وهي الشرائح الملونة المستخدمة في مرشحات ألوان أجهزة الإضاءة المسرحية هي إحدى أنواع مادة السيليلويد.

5ـ الفينوليك

هو أول ما اكتشف من اللدائن، مثال على الجزئيات المركبة ـ المقاومة للحرارة، حيث يتحول الجزئي البسيط إلى مركب في القالب، وما أن يتم التحول حتى لا يكون في المقدور إعادة صهره، والفينوليك يتكون من نوعين من الجزيئات البسيطة، يرتبط ببعضها بالتبادل، النوع الأول هو وحدة البناء، وهي مادة تعرف بالفينول★ Phenol، والنوع الثاني هو وحده الارتباط، وتتكون من الفورمالدهيد Formaldehide★★.

تصنع هذه اللدائن عن طريق تكثيف الفينول مع الفورمالدهيد، ثم يقلب الخليط الناتج ويسخن في فرن حيث يتصاعد الماء على هيئة بخار، وتجدر الإشارة إلى أن اللدائن الفينولية تنتج على مرحلتين، الأولى راتنج الفورمالدهيد الفينولي، وهو يتصلب عند تعرضه لدرجة الحرارة المنخفضة، وهو قابل للانصهار والذوبان، والمرحلة الثانية عند تسخين التخليق السابق لفترة طويلة، يتحول إلى مادة صلبة وقصيفة في درجات الحرارة العادية، كما أنها غير قابلة للذوبان، وتنتفخ في الاسيتون، والفينول. وعند التسخين مرة ثانية، تنفصل كمية أخرى من الماء، وفي هذه المرحلة الأخيرة يتكون «راتنج» Resit الذي لا ينصهر ولا يذوب ولا ينتفخ.

واللدائن المصنعة من هذا النوع من الراتنجيات قصيفة، ولزيادة متانتها يضاف معجون مواد متليفة مالئه، أثناء عملية التصنيع، كما يضاف إليها بعض المحاليل، كمواد تشبع وربط بين طبقات الألواح المصنوعة من الألياف، لعمل رقائق تتحمل الضغط المرتفع، ويعرف تجاريا هذا النوع تحت اسم الفورمايكا(١٩).

تنتج ألواح الفورمايكا بتخانات ١مم، 2مم، وبمساحات ١ × 2م، 1,25 × 2,8م. 1,25 × 3,05، ويكون أحد السطحين خشنا لسهولة عملية اللصق فوق الأسطح المختلفة، أما الوجه الخارجي فيكون إما مصقول أو نصف مصقول أو مط، وتتميز ألواح الفورمايكا بألوانها المتعددة، وبأسطح تحاكي كافة الخامات التقليدية من أخشاب الماهوجني والبلسندر والقرو والجوز التركي، بالإضافة إلى أسطح تحاكي كافة أشكال الرخام والجرانيت.

تستخدم الفورمايكا في تنفيذ المهمات المسرحية، وخاصة في الأثاث، كما تستخدم في تكسية الأسطح بعد عمل العلفة والتجليد اللازمين للصق الفورمايكا عليه، ويفضل في هذه الحالة أسطح الفورمايكا الخط تجنبا لانعكاسات أجهزة الإضاءة على العناصر المصنعة منها. وتتميز الفورمايكا برخص ثمنها وخفة الوزن وسهولة التشكيل والقطع، كما أنها لا تحتاج إلى دهانات أو

إعداد خاص سوى عملية تجهيز اللصق بالغراء السريع والغراء الأبيض (البلاستيك). كما أن الفورمايكا لا تتأثر بالتقلبات الجوية أو الحرارة والرطوبة.

6. راتنج البوليستر Polyester Resin

البوليستر عبارة عن «بوليمر» وحداته التركيبية متصلة بواسطة مجموعات استرية يتم الحصول عليها بتكثيف حمض أو أكثر من الأحماض البولي كربوكسيلك ونسبة ضئيلة من حمض مونوكربوكسليك عند اللزوم، مع واحد أو أكثر من الكحولات متعددة الهيدروكسيل ونسبة ضئيلة من كحول أحادي الهيدروكسيل(20)، أما الراتنج فهو عبارة عن استرات غير مشبعة تنفتح فيها الرابطة المزدوجة عندما يضاف إليها المصلب بالقدر المطلوب لتتحد الجزيئات المفتوحة ببعضها مكونة راتنجا قويا صلبا شديد التماسك.

هناك نوعان رئيسيان من البوليستر، يعرف الأول بالبوليستر المشبع★، ويتوافر هذا النوع على هيئة راتنج سميك القوام، ويجوز تكسيه سطح هذا النوع بالبوليستر غير المشبع وهو أكثر أنواع اللدائن استخداما في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية والاكسسوار، وغالبا ما يدعم بالألياف الزجاجية★، كما يجوز استخدامه كغراء أو وسيط لتجميع أنواع كثيرة من الخامات، بالإضافة إلى استخدام البوليستر غير المشبع كدهان تحضيري، ونهائي لبعض أنواع من الأسطح.

وللحصول على مادة من البوليستر قابلة للعمل لساعات طويلة، فإنه في العادة يستخدم مصلب البيروكسايد Peroxid Catalyst، لكي تبدأ عملية البلمرة، فيتحول السائل إلى الحالة الجيلية وبالتدرج يتصلب الجيل حتى يصل إلى الحالة الصلبة، وهذا التفاعل مستمر عادة ساعات قليلة إلى أيام، ويعتمد في ذلك على كمية المصلب المضاف إلى البوليستر وعملية التصلب هذه تتحكم فيها ثلاثة عوامل هي:

أ- القوام الذي سيكون عليه البوليمر.
ب- درجة حرارة الطقس الجوي.
ج- الزمن الذي تتطلبه هذه العملية(21).

وهناك عدة أنواع من المصلبات منها، ميثيل أيثيل كيتون - بيروكسايد Methyl Ethyl Kotone, Peroxide Hi. Poilt 50. بالإضافة إلى كيتون بيروكسايد Keton Peroxidos in Plasticiser وميثيل ايثيل كيتون بيروكسايد ومواد أخرى، وبجانب المصلبات السابقة هناك مواد مساعدة لعملية تصلب راتنج البوليستر، وهي مواد تضاف إلى البوليمر على هيئة سائل كيميائي، تعمل على الاسراع في عملية التصلب والجفاف ومنها:

- دايمثيل - بارا - توليودين Dimethyle - Para - Tobuidine
- دايمثيل أنالاين Dimethyle Anline
- هوبليون Hobilon

ويدلف الباحث إلى تقنيات التشكيل بمادة البوليستر لما لهذه المادة من إمكانيات ابتكارية عالية في مجال تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية.

أ- التجهيز والصب (التشكيل):

قبل البدء في عملية التشكيل يفضل تجهيز الصوف الزجاجي حسب المساحات المطلوبة لتسهيل عملية التنفيذ

التي تتلخص في الآتي:

● تحضر كمية مناسبة ومقننة من البوليستر مخلوط بالمصلب ثم توضع من القالب المجهز والمعزول بالمواد العازلة★ المناسبة باستخدام فرشاة ناعمة مع الأخذ في الاعتبار إزالة تجمعات المواد العازلة الموجودة بالقالب، ويسبق ذلك إضافة المواد المالئة أو اللون إلى البوليستر وفقا للتصميم المطلوب.

● عندما يصل البوليمير إلى الحالة الجيلية دون التصلب، يوضع طبقه من الصوف الزجاجي.

● تجهز طبقة أخرى من البوليمر، ثم يوضع عليها طبقة من الصوف حتى تتشبع تماما.

● تتكرر هذه العملية حتى يتم الحصول على سمك مناسب للشكل.

● يترك القالب وبه البوليمر حتى يجف تماما، ويصل إلى حالته الصلبة ثم تستخرج النسخة(22).

وأثناء عملية التشكيل هذه يجب مراعاة الحرص على عدم تراكم البوليمرات في المناطق الغائرة، وعند تقابل أركان القالب مع مراعاة تحريك الكميات الزائدة إلى الأماكن المجاورة والخالية من البوليمر، كما أن استخراج النسخة من القالب قبل التصلب قد يسبب التواء في الشكل أو تغييرات أخرى، ويراعى الحرص في عدم خدش النسخة بعد التصلب وأن استخدام الهواء المضغوط لفصل القالب عن النسخة مع تمرير الماء، يسهل عملية الفصل.

ب - عمليات الوصل والتسليح والتشطيب:

● عمليات الوصل (اللحامات): بعد الانتهاء من التشكيل بمادة البوليستر، يستلزم اجراء تسليح للعناصر التي تم تنفيذها وخاصة ذات الأحجام والمساحات المتوسطة والكبيرة، ومعظم عمليات ونظم الوصل واللحامات تعتمد على وصل قطعة بوليستر بأخرى بطريقة محكمة ودقيقة، وهناك عدة وسائل ممكنة تعتمد كل منها على طبيعة التشكيل ومدى ملائمة تقنية الوصل وطبيعة القوة (الجهد) المطلوبة، بالإضافة إلى المظهر النهائي بالنسبة لحجم العمل، وتقنيات الوصل تتلخص في الآتي:

- الوصل باستخدام البوليمرات: وتعتمد هذه الطريقة على استخدام الراتنج نفسه كمادة للحام، وتستخدم في المصبوبات الصغيرة الحجم ثلاثية الأبعاد، وأيضا في المسطحات المتوسطة والكبيرة ثنائية الأبعاد.

- الوصل برقائق الصوف الزجاجي: وفي هذه الطريقة توضع طبقات من الصوف الزجاجي المشبع بالبوليمرات، بوضعه فوق الأجزاء المراد وصلها ببعضها من الداخل بمسافات مناسبة تقاوم جهد الارتكاز بين الوصلتين.

- الوصل بالوسائل الميكانيكية: تقوم هذه العملية على استخدام الوسائل الميكانيكية للرقائق المتصلة من البوليمرات والمعادن والأخشاب، وذلك بعمل ثقوب بين الوصلات، ويتم التثبيت واللحام باستخدام المسامير المعدنية والبرشام بالإضافة إلى المسامير المصنعة من مادة .P.V.C.

● عمليات التشطيب: تحتاج العناصر التي تم تنفيذها بمادة البوليستر إلى عمليات تهذيب خاصة للاسطح الخارجية، وذلك باستخدام بوليمرات لملء الثقوب واللحامات والفوارغ الناتجة عن عمليات الصب، وبعد تمام عملية الجفاف تجري عمليات الكشط والتجليخ،

ثم الصقل لإعطاء الشكل النهائي للعناصر التي تم تنفيذها.

● عمليات التسليح: تحتاج الأحجام والأشكال الكبيرة المنفذة بمادة البوليستر إلى اجراء عمليات تسليح وتدعيم داخلية للمحافظة على الشكل النهائي، وذلك باستخدام الحبال في المنحنيات والأسطح المستديرة، بالإضافة إلى استخدام ورق الديوفيلايت Dufaylite للأسطح المستوية، ومادة البولي Honecomb بوريثان للأحجام ثلاثية الأبعاد بالحقن والدعامات الخشبية.

يقبل البوليستر المدعم بالألياف الزجاجية كافة عملية التشكيل والقطع والتهذيب، الأمر الذي دفع بفناني السينوغرافيا إلى استخدامه في تنفيذ المناظر والمهمات المسرحية فالعدد والآلات والقطع اليدوية والكهربائية المخصصة لتشكيل المعادن، يمكن استخدامها بكفاءة تامة، كذلك يقبل التشكيل بالبوليستر إضافة شتى أنواع الخامات الصلبة شفافه كانت أم معتمة إلى الراتنج أثناء عملية التحضير لتحقيق أقصى غايات التصميم، وتصبح هذه الخامات جزءا من التكوين.

خواص البوليستر:

● يمكن التشكيل بهذه المادة في درجة الحياة العادية، لذا فهي قابلة للاستخدام في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية.

● إن لمادة البوليستر صفات كيميائية تجعلها مقاومة للحرارة(23) حتى درجة 250° فهرنهيت وبعض الأنواع تقاوم الحرارة حتى 500° فهرنهيت.

● تعدد الألوان بدءا من الأصفر الباهت إلى القرمزي إلى النقاء الكامل.

● يقاوم البوليستر الزيوت والدهون والأحماض والقلويات.

● كما أن التشكيل يكتسب قوة وصلابة شديدة، حينما تضاف إليه المواد المالئة أو الألياف الزجاجية.

● إن مدة صلاحية الراتنج تبدأ من ستة أشهر إلى عام (في مكان بارد).

● إن المنتج منه بعد تمام الجفاف والصلابة يكون أخف وزنا إذا ما قورن بالمواد التقليدية الأمر الذي يسهل عملية النقل والتشوين.

● لا يحتاج البوليستر إلى أدوات خاصة في عملية التشكيل الأمر الذي يعطي للمنفذين حرية الأداء.

7. راتنج الايبوكس:

ينتج راتنج الايبوكس من تكثيف مادتي بسيفنول وابيكلور هيدرين، ويتميز هذا الراتنج بقوة ربط متعامدة، شديدة الجهد، كما أنه يقاوم التمزق والكيماويات بدرجة كبيرة، بالإضافة إلى قابلية الالتصاق العالية بكافة الأسطح، لذا، فهو يعد من مواد الربط الصناعية الهامة التي تستخدم على الأسطح الناعمة (المعدن على المعدن)، المعدن على الزجاج، الزجاج على الزجاج، كذلك يستخدم راتنج الايبوكس في إصلاح المصبوبات المستهلكة، وفي أعمال تشكيل المصبوبات بشكل عام(24)، كذلك يستخدم راتنج الايبوكس في المجالات الهندسية كمادة عازلة، كما يضاف إلى الخلطات والركام بأنواعه المتدرجة مع الاسمنت والماء للحصول على حبات خرسانية باستخدام العامل «المصلب» بنسبة معينة للتحكم في زمن الشك الأمر الذي يقاوم الضغط بعد يوم واحد على العكس من الخرسانة

العادية والمسلحة التي تقاوم الضغط بعد 28 يوما ومن خواص هذه المادة الراتنجية الايبوكسية:

- يمكن التشكيل والمعالجة في درجة الحرارة العادية.
- تعطى صفات كيمائية تجعلها مادة مقبولة في التشكيل ثلاثي الأبعاد.
- مقاوم للحرارة والزيوت والدهون.
- يكتسب الايبوكس قوة وصلابة بإضافة الألياف الزجاجية كما يمكن تقوية التشكيل باستخدام طبقة خارجية من تكسية جيل Gel Cout(25)، وهي عبارة عن مادة مقواه من راتنج ملون تكسب سطح التشكيل المصبوب لمعة جديدة وتكون حاجزا ضد السوائل والأشعة.

لقد اتضح لنا من خلال العرض السابق للمواد اللدائنية التي يمكن أن تستخدم في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية، أن لهذه المواد من الامكانيات الابتكارية ما يمكن أن تصبح مواد أساسية في عمليات التنفيذ، وقد قدم لنا عدد من السينوغرافيين المصريين أعمالا متميزة على خشبة المسرح معتمدين في ذلك على الامكانيات الابتكارية للمواد اللدائنية، فمادة البولي سترين غير المقاوم للحريق (ستريوبور) استطاعوا أن يضمنوها أبعادا تكنيكية لتحقيق المناخ التشكيلي الملائم للعرض الدرامي، ويعد السينوغرافي سمير أحمد أول من استخدم هذه المادة على خشبة المسرح المصري، فقد استطاع من خلال ادراكه لأهمية الملمس في ابداعاته المسرحية، أن يحقق بعدا جماليا على أسطح أشكاله الخارجية، فأحدث بذلك تأثيرات حسية وبصرية فائقة للعرض المسرحي، ففي مسرحية «هاملت»★ التي أخرجها محمد صبحي في اطار ستوديو الفن، استطاع سمير أحمد أن يحول جدران صالة المشاهدين وجوانب منطقة التمثيل إلى جدران قلعة جقيقية بكل ما فيها من نتوءات وأركان ومعابر.

لقد فهم سمير أحمد الأبعاد المادية والابتكارية لمادة الاستربور، ملما بتقنياتها من حيث عمليات الوصل والتجسيم، وانتاج أسطح ذات ملامس متعددة الخشونة، الأمر الذي جاء متطابقا مع الموضوع الدرامي، وتجدر الإشارة إلى أن التصميم الضوئي، مع تلك الملامس الخشنة لجملة التشكيلات، قد أكد على تلك التأثيرات الحسية والبصرية لدى المشاهدين منذ لحظة الدخول الأولى لقاعة العرض.

وفي مسرحية الجوكر التي قدمت على خشبة مسرح الموسيقى العربية وأخرجها جلال الشرقاوي، قدم السينوغرافي سمير أحمد حلولا تكنيكية لانهيارات الجدران على خشبة المسرح، مستخدما في ذلك مادة الستريوبور، فقد أقام الفنان جدارا مرتفعا في وسط عمق المسرح، تقتحمه سيارة ربع نقل يوميا في اطار العرض المقدم، فينهار ذلك الجدار ويحدث تأثيرا بصريا يلقى استجابة واسعة لدى المشاهدين، فلولا إلمام الفنان بامكانيات هذه المادة ومواصفاتها من حيث الكثافة المطلوبة ليتحقق، تلك المحاكاة لكتل البناء الذي ينهار يوميا، ما كان يتحقق ذلك المؤثر.

وتجدر الإشارة إلى أن د. سمير أحمد، أول من أدخل مادة الستريوبور في إطار تنفيذ المناظر المسرحية والتطبيقات، وكان للباحث فرصة الاشتراك مع استاذ المادة في تنفيذ

العديد من التشكيلات، منها ما هو يحاكي أعمال الحفر البارز، لبعض الأعمال الجدارية، ومنها ما هو مجسم لبعض الأواني الاغريقية، وعصر النهضة.

ومن السينوغرافيين الذين كان لهم سبق في استخدام المواد اللدائنية على خشبة المسرح المصري، الفنان عمر النجدي، فمن خلال المامه بمادة البوليستر استطاع أن يضفي على عناصره التشكيلية في مسرحية أقوى من الزمن، والتي أخرجها على خشبة المسرح القومي، نبيل الألفي، بعدا جماليا، لم يكن معهودا من قبل، فقد أنشأ الفنان مزيجا من الأشكال ثنائية وثلاثية الأبعاد، نفذت كلها بمادة البوليستر، فجاء بنمط تشكيلي مليء بالجرأة، محطما بذلك كافة القواعد التقليدية في صياغة المناخ التشكيلي على خشبة المسرح، فعلى جوانب منطقة التمثيل أقام الفنان تشكيلات جدارية لها ملامح مصرية قديمة، ترتفع إلى ما يقرب من 2م، جاءت مصنعة من البوليستر المدعم بالألياف الزجاجية ذات قدر من الشفافية، وبأسطح غير مستوية، حيث تبدو هذه التشكيلات وكأنها تقاوم سخرية الزمن بها، بينما ينتشر في الفراغ المسرحي عدد من الوحدات التشكيلية ثلاثية الأبعاد، تحاكي تماثيل مصرية قديمة أو أجزاء منها، نفذت هي الأخرى من البوليستر المدعم بالألياف الزجاجية، بارتفاعات تتجاوز بعضها 2,5م.

لقد حقق الاختيار اللوني لمادة البوليستر على سطح هذه التشكيلات ملمسا جاء متوافقا مع المضمون الدرامي لاحداث المسرحية أعاد لأذهاننا عظمة الحضارة المصرية القديمة ونقوشها الجدارية على نحو مبسط، وذلك نتيجة لاختلاف نوعية المادة والمعالجة التشكيلية.

كما قدم د. سمير أحمد في اطار تنفيذ المهمات والاكسسوارات المسرحية عدة نماذج للملابس الحربية وأغطية الرأس والدروع التي كانت تنفذ من المعدن لعدة عصور مختلفة، مستخدما في ذلك مادة البوليستر المدعم بالألياف الزجاجية.

أما الفنان السينوغرافي فتحي فؤاد، فقد كان أيضا من بين من استخدموا المواد اللدائنية على خشبة المسرح، ففي مسرحية الجنس الثالث، استخدم شرائح طولية من غشاء بولي ايثلين، وقام بالرسم عليها مستفيدا من إمكانيات هذا الغشاء الشفاف، لاظهار ما هو قائم خلف هذه الشرائح.

وتتضح الامكانيات الابتكارية لغشاء البولي ايثلين في محاكاة أشكال الزجاج على خشبة المسرح، باستخدام الجيلاتين الملون، أو ألوان الزجاج مع ورق الكانسون الأسود.

كما استخدم الفنان فتحي فؤاد خامة الاكريلك في تنفيذ مناظر مسرحية روض الفرج التي أخرجها على خشبة مسرح الحكيم، كرم مطاوع، متخذا بذلك بعدا تكنيكيا يختلف في ذلك عن ما قدم سابقا على خشبة المسرح المصري، فقد سعى إلى ايجاد حالة تشكيلية تتسم بالشفافية داخل الفراغ المسرحي، يتحرك الممثلون داخلها. فقد أنشأ الفنان الهيكل الأساسي لمجموعة المستويات والدور العلوي للمنظر من الحديد، وغطى كل من أسطح المستويات والدرج والدور العلوي بمادة الاكريليك بسمك يتناسب مع الأحمال التي تتحرك على

هذه الأسطح، وقد استطاع المخرج أن يوظف ذلك كله لخدمة حالة الشفافية المرغوبة، فالضوء لم يكن له مصدر تقليدي واحد، وإنما جاء من جميع الاتجاهات من أسفل لأعلى ومن اليمين إلى اليسار وبالعكس أي أن شفافية الاكريلك لم تقف حائلا للضوء والرؤية.

بعد استعراضنا للمواد اللدائنية وأبعادها الابتكارية، وتصنيف هذه المواد واستخداماتها في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية يمكن حصر النتائج في الآتي:

1- إن المواد اللدائنية تمتلك الامكانيات الابتكارية لتحقيق رؤى سينوغرافي ومنفذي المناظر المسرحية.

2- إن هذه المواد خفيفة الوزن إذا ما قورن المنتج منها بالمواد التقليدية.

3- إن هذه المواد لها القدرة على مقاومة الرطوبة وأن المنتج منها لا يتأثر بالعوامل الجوية.

4- إن لهذه المواد ملامس متعددة ما بين المصقول والخشن.

5- يتميز البعض منها بالشفافية، وبألوان متعددة.

6- يمكن تنفيذ المجسمات بأحجام كبيرة.

7- رخيصة الثمن مقارنة بالمواد التقليدية.

الخاتمة:

لقد تعرض الباحث إلى المواد اللدائنية وامكانياتها الابتكارية في تنفيذ المناظر والمهمات والاكسسوارات المسرحية بالإضافة إلى الالمام بالأساليب والتجارب التقنية ونأمل أن نكون بذلك قد ألقينا الضوء على أهمية هذه المواد في مجال تنفيذ المناظر، حتى يمكن لفناني المسرح من الاعتماد عليها مستقبلا.

مراجع البحث العربية:

1- أحمد سعيد الدمرداش: اللدائن في خدمة الانسان، القاهرة دار المعارف. 1981.

2- أحمد علي الريان: البلاستيك في التكنولوجيا الحديثة - القاهرة، دار الفكر.

3- مارسيل فريد فون: مجلة السينوغرافيا، القاهرة - منشورات مهرجان المسرح التجريبي 1993.

4- م.ج. كنتز، ف.أ. يارسلي، البلاستيك في خدمة الانسان: ترجمة يوسف مصطفى الحاروني - القاهرة، مكتبة الشرق، بالفجالة، بدون تاريخ.

5- محمد فتحي عوض الله: الانسان والثروات المعدنية: الكويت سلسلة عالم المعرفة.

6- مصطفى أحمد: خامات الديكور - القاهرة - دار الفكر العربي 1989.

7- هلموت ستايف: الكيمياء الصناعية - ترجمة محمد اسماعيل عبداللطيف - القاهرة - مطابع الأهرام 1969.

★ المعاجم التكنولوجية التخصصية تكنولوجيا البلاستيك - المؤسسة الشعبية للتأليف: اشراف د. أنور محمد عبدالواحد - الفنون والانسان ترجمة مصطفى حبيب - القاهرة - دار مصر للطباعة - بدون تاريخ.

مراجع البحث الأجنبية:

1- David Ress: Creative Plastics, by Studio Vista, 35 Red Lion Square Londion wci R4 SG 1973.

2- Gillette S.A. Gillette Michael J.

Stage Scenery its canstraction and Rigging, Harprs and Row New York, 1981.

4- Herbert Read: The art of sculpture Faber and faber limited London 1954.

5- John Panting: Sculptare in Fiberglasse.

6- Tager A.: Physical Chemistry of polymers, Mir publishers, Moscow. 1978.

* Specification Building methods and products the press Ltdg queen Anner's gate London 1975.

الهوامش:

★ عرف المصريون القدماء أنماطا من المواد اللدنة، مثل شمع العسل والراتنجات الطبيعية التي تفرزها الأشجار، واستخدمت هذه المواد في التحنيط، كما عرف الأشوريون والبابليون الزفت والقطران، فصهروه حتى يصبح لدنا واستخدموه في دهانة المراكب والقوارب لمنع تسرب المياه، وعرفت الحضارة الهندية الشيلاك «الجمالكه» وهي مادة تفرزها بعض أنواع الحشرات واستخدمت في الدهانات (انظر د. أحمد سعيد الدمرداش اللدائن في خدمة الانسان، القاهرة، دار المعارف 1981).

★ حدد د. أحمد علي الريان في كتابه البلاستيك في التكنولوجيا الحديثة، أنواع اللدائن على النحو التالي، وفقا لاكتشافها: نترات السليلوز - فينول فورمالدهيد - الكازين - الالكيد - خلات السيليلوز بولي كلوريد الفنيل - بوريافورمالدهيد - اكريليك - بولي خلات الفينيل - بولي سترين أو سترين - نايلون - بولي أميد - ميلامين - فورمالدهيد - بوليستر - بولي اثيلين - سليكون بوكس - راتنج الاسنبال - بولي بروبيلين - كلورينيتد بولي أثير - ص ١٠.

★ ظلت المناظر المسرحية المنفذة بالخامات التقليدية لا تتعدى أكثر من كونها خلفية مرسومة، يوقع عليها تفاصيل منظورية رسمت بعناية على مساحات ثنائية الأبعاد، وبالتالي كان الناتج لا يتفق وطبيعة الفراغ المسرحي من ناحية، وعدم تجاوب الخلفية المرسومة مع الحركة والزمن المستمر من ناحية أخرى.

(١) مارسيل فريد فون: فن السينوغرافيا، السينوغرافيا اليوم - القاهرة. منشورات مهرجان المسرح التجريبي الخامس 1993 ص 7.

(2) مارسيل فريد فون: السينوغرافيا ومجالات الخبرة - المرجع السابق ص 8.

(3) المرجع السابق ص 9.

(4) Herbert Read: The Meaining of art Apelican book, London 1954 P. 180.

- Herbert Read: The art of Sculpture. Faber and Faber Limited, London 1954 P.P 46-68.

★ مستحضرات اللدائن مثل فورماليدهيد، الفولينا الغرويب من مسببات السرطان وأبخرة تسخين البولي يوريثان سامة والاسيتون والكحول وهما مستحضران يستخدمان كمذيبات لشتى أنواع اللدائن شديد الاشتعال.

(5) Gillette S. A. Gillette Michael J. Stage Scenery its Constraction and Rigging, Harprs and

Row New York 1981. p. 167.

(6) المعاجم التكنولوجية التخصصية: تكنولوجيا البلاستيك: الموسوعة الشعبية للتأليف: لايبزج اشراف د. أنور محمود عبدالواحد، «الفنون والانسان» ترجمة مصطفى حبيب، القاهرة، دار مصر للطباعة ص 155.

(7) Tager A.: Physical Chemistry of Polymers Mir Publishers, Moscow. 1978. pp. 22-47.

(8) م.ج. كـزنز، ف.أ. يارسلي: البلاستيك في خدمة الانسان، ترجمة يوسف مصطفى الحاروني، القاهرة مكتبة الشرق بالفجالة بدون تاريخ اصدار ص 15.

(9) د. محمد فتحي عوض الله: الانسان والثروات المعدنية - الكويت، سلسلة عالم المعرفة ص 321.

★ تحتوي مكونات البلاستيك على: أ- الراتنجيات وهي مواد من أصل عضوي أساسها الكربون وتوجد في الطبيعة في زغب القطن، وتصنع من مواد كيماوية باجراء اتحاد كيمائي. ب- الموالئ وهي مواد تضاف إلى الراتنجيات لتزيد من دقتها أو تخفض من ثمنها. ج- الملدنات وهي مواد لينة تستخدم كمشحم للراتنجيات فتساعد على سهولة تشكيلها أو تعديل قوامها كالمرونه والصلابه ومقاومة الماء والجو العفن، انظر عاصم عبدالرحمن جعفر: البوليستر وتشكيل المعادن - رسالة دكتوراه القاهرة - جامعة حلوان. ص 67 - 69.

(10) د. مصطفى أحمد: خامات الديكور، القاهرة، دار الفكر العربي - ط 3، 1989 ص 203.

(11) م.ج. كزنز: البلاستيك في خدمة الانسان، مرجع سابق ص 16.

(12) Building Specification methods and products the Press Ltd. g. queen Anne & Gate London 1975. p. 460.

(13) م.ج. كزنز البلاستيك في خدمة الانسان - مرجع سابق ص 16.

(14) هلموت ستايف الكيمياء الصناعية - ترجمة محمد اسماعيل عبداللطيف - القاهرة - مطابع الأهرام 1969 ص 173.

(15) Nicholas Roukes: Sculpture in Plastice Waston - Guptill publications, New York - London 1978, p. 134.

(16) د. مصطفى أحمد: خامات الديكور، مرجع سابق ص 321.

★ تستخدم هذه المادة الفروانيه في الحياة اليومية بالأماكن التي تتطلب عزلا للصوت والحرارة فضلا عن استخدامها في تغليف الأجهزة والآلات الكهربائية والأدوات والأواني الزجاجية، لما لها من قدرة عالية لتلقي امتصاص الصدمات، إلا أن مصممي المناظر المسرحية والتلفزيونية والسينمائية وكثير من الفنانين التشكيليين «خاصة النحاتين» وجدوا فيها مادة تحقق لهم الكثير من تصوراتهم التي تتطلب إنشاءات ثلاثية الأبعاد، من قبيل اقامة الأعمدة والتكنات والمعابر والهياكل والتماثيل والصخور والأحجار والأعمال النحتية البارزة والغائرة، لما تتميز به هذه المادة من خفة الوزن وسهولة القطع والتشكيل، إذا ما قورن هذا الانتاج بالخامات التقليدية.

★ علامة مسجلة انتاج معامل شركة روسكو بالولايات المتحدة الأمريكية.

(17) David Rees: Creativ Plastics by Studio vista 35 Red lion

Square, London wci R 4SG 1973, p. 10.

(18) د. مصطفى أحمد: خامات الديكور، مرجع سابق ص 204.

★ هذه المادة موجودة في قطران الفحم.

(19) انظر د. مصطفى أحمد: خامات الديكور، مرجع سابق، ص 224 ـ 228.

★★ غاز قديري مذابا في الماء، فيكون المادة المطهرة المسماه بالفورمالين Formalin.

(20) Nicolas Ronkes: Scupture in Plastics. p 49.

★ هناك خمسة أنواع من البوليستر غير المشبع المدعم بالألياف الزجاجية:

1 ـ لثكسوتروبيك بوليستر Thixo-tropic Polyester وله مظهر بترولي ذو قوام سميك، لزج وعادة ما يكون فيه من الموانئ مثل السليكا الفروانية Coll-bida Silica ونوع آخر من الموالئ باسم Cob-O-Sil ويمكن وضع الثكسوتروبيك داخل قوالب بواسطة ملعقة، ويلتصق الراتنج دون انزلاق بسبب قوامه السميك ويستخدم هذا النوع في الصب المعدني.

2 ـ البوليستر النقي ويستخدم في صناعة المصبوبات الشفافة، ويمكن إضافة موالئ ذات ألوان لإعطاء مظهر جمالي، والبوليستر النقي راتنج طبيعي بدون إضافات يستخدم في التكسيات مثل دعم وتطبيق اللدائن المدعمة بالألياف الزجاجية.

3 ـ الراتنج الرقائقي، وينتج في صورة رقائق ذات سطح مسامي لزج بحيث تلتصق عليها الطبقات التالية من الراتنج.

4 ـ الراتنج الحبيبي ويدخل في تكوينه الشمع وفي أثناء معالجته عيرتفع الشمع للسطح ليكون غشاء رقيقا جدا، وهذا الغشاء يتيح للراتنج الالتصاق بسطح صلب أملس لا يعوق سطح الصنفرة.

5 ـ راتنج التكسية، ويحتوي على عوامل تسوية وكذلك إضافات للحصول على سطح أملس غير مسامي صلب كما يحتوي على إضافات لتأخير الاغلال بالأشعة فوق البنفسجية لسلسلة جزئي البوليستر، IBid. p 49.

(21) David Ress: Creative Plastics, p. 94.

★ الألياف الزجاجية هي الوسيط المدعم للدائن وخاصة البوليستر، وتأتي في عدة أشكال، أما في صورة نسيج متشابك يمكن فصل تكويناته المتعامدة عن الأخرى، قبل التدعيم، كما يمكن إضافة طبقات فوق بعضها، كذلك تأتي الألياف الزجاجية في صورة خيوط أو مسحوق، ومن خلال هذه الأشكال المتعددة من الألياف الزجاجية يمكن انتاج أي شكل مسطح أو مجسم طبقا للتصميم الموضوع.

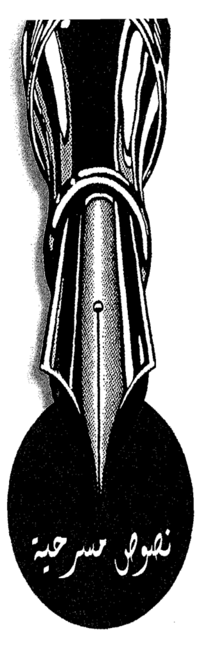
★ من المواد المستخدمة في عزل القوالب والمصنعة بمعرفة شركة SCA-DO، هوبيلون 3 (Hobilon 3)، كما يمكن استخدام أنواع من الصابون السائل في هذا الشأن.

(22) John Panting: Sculptare in Fiberglase.

(23) Nichola Roukes: Sculptur in Plastics, p. 18.

(24) د. مصطفى أحمد: خامات الديكور، مرجع سابق ص 206.

(25) انظر تكنولوجيا البلاستيك ـ المعاجم التكنولوجية التخصصية، ص 66.



■ لاعب البراغيث — د. عصام عبدالعزيز

■ الزر — برانيسلاف نوشيتش

ترجمة: د. جمال الدين سيد محمد



«لاعب البراغيث»

تأليف
د. عصام عبدالعزيز

إهداء

إلى الفنان شارلي شابلن...
الذي تعلمت منه الكثير...
وإلى عمي وأبي الروحي الأستاذ/ عبدالعزيز توفيق جاويد...
الذي كان وما زالت كلماته تشعل في عقلي النار...
وإلى أستاذي العزيز الدكتور/ علي فهمي...
الذي حرك إحساسي وعقلي بفن الممثل...
إليكم..«لاعب البراغيث»...
حبا وتقديرا...

شخصيات المسرحية:
الفتى...
الفتاة...
هذا كل شيء...

(شارع..يدخل الفتى ومعه بطارية ويبحث عن شيء صغيرفي الأرض... رقعة رقعة.. ثم تظهرالفتاة تنظرإليه.. تتأمله.. يثيرها ما يفعله.. تقترب منه لكي ترضي فضولها.. تحملق فيه.. تحملق عما يبحث عنه على الأرض.. تقترب أكثر...)

الفتاة: عما تبحث أيها الفتى..(صمت).. أتبحث عن شيء ما أيها العزيز.. هل فقدت شيئا؟.. هل ضاع منك شيء يا سيدي !!.

الفتى: وما شأنك أنت.. أبحث عما أريد أن أبحث عنه.. ما شأنك أنت.. دعيني..

الفتاة: آه.. أنت عصبي... عصبي جدا.. ما رأيت إنسانا هكذا قط !.

الفتى: أين ذهب هذا الملعون.. أين ذهب المتمرد المتغير.. هذا الخائن... اللعنة على هذا العميل المزدوج..

الفتاة: ملعون.. متمرد.. خائن.. عميل مزدوج.. ما معنى تلك الكلمات..

فلنفكر قليلا.. تلك كلمات سياسية بلاريب.. أجل... كلمات تؤكد نظرتي العميقة الواعية.. إنها كلمات ذات أبعاد ومضامين استراتيجية.. بل إنها أكبر وأخطر وأبعد مدى من تلك الكلمات التي ينطق بها هذا الفتى في بساطة تامة.. إن أبسط الأشياء تقود حتما إلى أخطر العواقب.. أليس محتملا أن هذا الفتى ينتمي إلى حزب ما أو إلى خلية سياسية جديدة.. أو ربما كان عضوا نشطا في حركة ثورية محظورة.. أو ربما كانت موجة دينية متعصبة.. أو ربما كان خطرا على الأمن العام.. أو على أقل تقدير رجلا في جهاز المخابرات لدولة ما.. لابد أن أعرف وبشكل قاطع كل شيء عن هذا الفتى.. العصبي المزاج.. آه.. فما أحوجني اليوم إلى موضوع جديد مثير شائق.. يهز الرأي العام.. ويعيد لي مجدي الصحفي وشهرتي اللامحدودة.. أيها الفتى لاتجهد نفسك هكذا في البحث!..

الفتى: أنت.. مرة أخرى.. هذا شيء لايطاق..

الفتاة: أستحلفك بكل عزيز لديك.. إلا واستمعت لرجائي.. فإني أريد أن أساعدك.. هذا كل ما أرجوه...

الفتى: تساعدينني!!..

الفتاة: نعم.. هذا كل شيء..

الفتى: كيف؟

الفتاة: بأن أبحث معك عما تبحث عنه..

الفتى: وهل تعرفين ما أبحث عنه؟.

الفتاة: لا.. بالتأكيد..

الفتى: هذا أفضل.. فإن هذا محظور.. إنه سرى للغاية..

الفتاة: ولكن يبدو أنك سوف تخبرني بلاشك.. أليس كذلك!!..

الفتى: ما الذي يجبرني على ذلك.. من ذا الذي يضطرني إلى هذا!!

الفتاة: إحساسك الرقيق.. وداعة قلبك.. رهافة مشاعرك.. سماحتك غير المحدودة..

الفتى: في الواقع..

الفتاة: أيها الفتى.. واسمحلي أن أناديك هكذا.. أتعرف إنك لاتشبه أي شاب قابلته في حياتي إن بك شيئا مميزا.. منفردا.. شيئا يوحي إلى كل من يراك بأنك لست ككل البشر إنسان غير عادي.. بل ربما تكون سليل القياصرة.. أو سليل الملوك والنبلاء.. أو العباقرة على أقل تقدير..

الفتى: في الحقيقة..

الفتاة: انتظر.. لاتتكلم.. دعني أتأملك قليلا.. آه.. من من النساء لاتنظر إليك ثم تحجم عن مساعدتك.. إن بك شيئا مميزا لامثيل له.. شيئا يجعل البدن يقشعر.. إنك تهزني من الداخل.. تكلم.. عما تبحث؟..

الفتى: (إن المرء.. مهما كان قويا.. كتوما.. فلابد من أن يضعف أو يسقط لإغراء النساء.. وخاصة هنا.. وفي هذا المكان الحر.. لابد أن أقاوم...).. أنا يا سيدتي..

الفتاة: تكلم .. أرجوك..(لقد نفد صبري.)..

الفتى: آه.. لاأريد سوى الحقيقة.. إنني أبحث عن الحقيقة.. إنني أعشق الحقيقة..

الفتاة: إنني أعبد الحقيقة.. تكلم.. لاتخف من شيء.. عما تبحث؟..

الفتى: إني أبحث عن.. في الواقع إني لاأتكلم كثيرا عن أسراري.. وخاصة إذا كانت

أسرارا خاصة..

الفتاة: آه.. الأسرار.. الأسرار الخاصة.. وخاصة إذا كانت خاصة.. إنني أعشق الأسرار.. إنني أعبد الأسرار.. إنني على استعداد لأن أشنق نفسي من أجل هذه الأسرار.. تكلم يا عزيزي.. ما هي الأسرار؟..

الفتى: إلى هذه الدرجة وإلى هذا الحد يعنيك أمري !!..

الفتاة: يبدو لي أنك لاتدري ما هو الأثر الذي تركته في نفسي منذ أن رأيتك.. منذ أن وقعت عيني عليك.. لاتبخس قدر نفسك يا سيدي..

الفتى: سيدتي.. سوف أتكلم..

الفتاة: أجل.. أجل.. تكلم.. تكلم سريعا.. أيها الفتى العزيز جدا جدا.. أستحلفك بالسماء والأرض أن تتكلم.. (إنه يقاوم.. وكأنني سوف أنتزع منه الاعتراف انتزاعا.. إن نهمي إلى روحه شديد.. وسوف أرغمه على الاعتراف وبمحض إرادته التامة على التكلم.. إن لي طرقي الخاصة.. مجدي ينديني.. وشهرتي الخالدة تسير في طريقها منذ صباح هذا اليوم السعيد.. إن العملية كلها أصبحت سهلة في يدي وسوف يكون سقوطه وشيكا.. لامحال ومع ذلك... تكلم يا صديقي العزيز...

الفتى: إني أبحث عن.. عن.. برغوثي..

الفتاة: ماذا؟

الفتى: برغوثي..

الفتاة: برغوثي !!..

الفتى: (صائحا) لا..لا.. بل برغوثي أنا يا سيدتي.. إني أشم رائحة الخطر.. ومع ذلك فقد تكلمت لابأس.. لم يعد هناك شيء يستحق أن أبقي عليه الآن.. أو أخاف عليه.. لقد ضاع مني كل شيء.. إنه برغوث..

الفتاة: برغوث.. برغوث..(ما معنى هذا.. آه.. حراكا يا دماغي.. حراكا.. آه.. إنه ينطق الآن بأخطر الأشياء.. إنه ينطق بالأسرار.. إنه يتكلم بالرموز.. بالألغاز بالشيفرة لقد بدأ يصبح سهل المنال.. إنه يذكر بلا شك الاسم الحركي لرئيس الخلية.. أو ربما كان اسما لإرهابي كبير... أو ربما لجاسوس من جواسيسه... وهذا محتمل أيضا.. أو لرجل من رجال المافيا.. اللعبة تغريني بالاستمرار...)... قلت لي يا سيدي.. إنك تبحث عن برغوث! أليس كذلك !!..

الفتى: نعم.. برغوث صغير.. ولكنه جيد التدريب..

الفتاة: الله.. ماشاء الله..

الفتى: لقد استغرق تدريبه أكثر من خمسة عشر شهرا.. ليلا نهارا.. حتى أصبح يتقن كل ما يقوم به من أعمال.. وكل ما يؤمر به أيضا..

الفتاة: طبعا.. طبعا..(الكتابة بالحبر السري.. إرسال الرسائل بالراديو واللاسلكي.. تسجيل الأشرطة بالساعات المسجلة للصوت.. تصوير أفلام الفيديو.. وضع ذبذبات التسجيل في كل مكان..) ..وبعد.. استمر..

الفتى: لقد أظهر نبوغا مبكرا منذ حداثته..

الفتاة: آه.. عظيم.. ولكن دعنا نتصارح أكثر.. فأنت ومهما كنت.. لابد من أن تحترم ذكائي أيضا أليس كذلك؟..

الفتى: طبعا.. وبكل تأكيد..
الفتاة: حسن.. والي أي معسكر ينتمي..
الفتى: من؟
الفتاة: البرغوث.. طبعا..
الفتى: معسكر!.. أنا لا أفهم هذا.. فمعذرة أرجو مزيدا من التوضيح ولو قليلا..
الفتاة: أقصد.. المعسكر الشرقي أم الغربي.. فأنت تعرف أن العالم منقسم بين المعسكرين.. إما هذا أو ذاك..
الفتى: آه فهمت.. إنه يميل إلى المعسكر الغربي.. وهذا الميل واضح عليه جدا..
ولكنه في الواقع يا سيدتي.. وبصدق شديد.. ينتمي إلى الاثنين.. ليس تمشيا مع المناخ الدولي ومع السياسة العالمية السائدة الآن بل لأن ظروف حياته جعلته ينتمي إلى الاثنين..
الفتاة: الاثنان.. آه.. إن هذا لجد خطير.. إنه شيء لايصدق..(ربما يكون جاسوسا مزدوجا.. وهذا أخطر أنواع التجسس.. ياله من عميل!.. اللعبة تسير قدما إلى الأمام..).. قلت الاثنين..
الفتى: نعم الاثنان..
الفتاة: وكيف هذا!.. آه.. لابد إنه بارع الذكاء واسع الحيلة كالثعلب.. كي يتقاضى من الجانبين!
الفتى: من هو؟..
الفتاة: البرغوث طبعا(تضحك)..
الفتى: نعم يا سيدتي.. إنه ينتمي للمعسكرين.. بحكم الوراثة!..
الفتاة: من؟
الفتى: برغوثي!
الفتاة: رائع.. رائع.. ومن أين يا ترى قد حصلت عليه؟
الفتى: من القاهرة.. ولكن هذه قصة أخرى طويلة.. بل قد يطول شرحها.. سيدتي سامحيني.. إن الوقت يمر وأنا أقف وأثرثر وأعطل بذلك عملية البحث هذه.. والموعد قريب.. فلدي اجتماع هام.. لقاء.. عمل.. عروض.. ستارة سوف ترفع..
الفتاة: أي موعد.. وأي لقاء!!
الفتى: آه.. لقاء القمة..(لقد حصلت على منيتي.. أشكرك يا ربي.. ما أجمل الصبر.. إنها بلا شك أخطر وأصعب عملية أقوم بها في حياتي.. كل شيء يسير قدما وبصورة طيبة.. اللعبة تتفتح وتكشف عن أوراقها..).. وهذا اللقاء بين من ومن!! روسيا.. أمريكا.. فرنسا.. إسرائيل.. المنظمة والدول العربية.. المانيا..
الفتى: سيدتي.. لا أستطيع أن أجيبك الآن.. فسامحيني.. لاوقت لدي.. كنت أظن أنك حقا سوف تساعدينني في البحث.. ولكنك تؤخرينني بأسئلتك المتلاحقة.. إني بدأت أشك.. إني قد اشتممت رائحة الخطر منذ البداية..ولكن ثقي يا سيدتي بأنني مهما تكلمت أو أفصحت عن بعض أسراري.. فليس معنى هذا إني غير حريص.. كلا ثم كلا.. فأنا حريص جدا جدا.. ولاأسمح لأحد بأن يعبث بيّ أو يستخرج مني النغمات..
الفتاة: معاذ الله..

الفتى: سيدتي.. مرة أخرى وبتركيز شديد.. وبسيط أيضا.. وغير معقد تعقد الحياة العصرية التي نحياها الآن.. وبعيدا عن أي مصطلحات فلسفية أو منطقية أو سياسية أو حتى أيدولوجية.. إني أبحث عن برغوثي.. الذي قفز من الشباك فجأة.. وبلا مقدمات وهو الذي جعلني أهتز.. اهتزاز الإنسان للزلازل والكوارث الطبيعية.. وللحروب.. وهو الذي جعلني أنطلق هاربا من كل شيء.. هو الذي جعلني أهيم على وجهي كالشريد مشردا.. يائسا.. أبحث عنه في الطرقات.. في كل مكان.. يحدوني الأمل والعزيمة في البحث عنه.. ومع ذلك فلست على يقين تام لأني لاأملك أي دليل مؤكد على أن هذه القفزة كانت متعمدة أم لا؟ عفوية أم مقصودة ومدبرة.. حركةإرادية حرة أم بفعل التحريض والتخويف والضغط النفسي.. لاأدري.. وإذا كنت لاأملك الحقائق فإني أوثر الصمت.. ولكني سوف أعرف كل شيء لو وجدته.. غير أني ياسيدتي لا أحبذ ولا أحب استخدام كلمة لو.. لأنها في تصوري لغة الضعفاء المترددين.. ولكني سوف أعرف كل شيء عندما أجده.. وإني لأستبعد في الوقت الحالي.. أستبعد تماما أن تكون هناك حركة تمرد أو عصيان.. فإذا وجدته..

الفتاة: وجدت من؟

الفتى: سيدتي إنك لا تولي كلامي أي اهتمام.. لقد سبق أن قلت لك إني أبحث عن برغوثي.. وأتكلم عن برغوثي.. هذا الصغير الملعون.. سامحيني عن إذنك..

سوف أواصل عملية البحث مرة أخرى.. لقد قلت لي إنك سوف تساعدينني بالبحث وليس بالأسئلة...

الفتاة: آه.. طبعا طبعا.. لاتغضب مني هكذا.. سوف أبحث معك وبهمة شديدة عن هذا البرغوث..ولكن هل تكرمت وتفضلت أيها الفتى العزيز.. أيها الصديق الرقيق.. بأن تصف لي أوصاف وملامح هذا البرغوث لعلي أهتدي بها على هداها..

الفتى: نعم.. معك الحق كل الحق.. إنه برغوث رقيق.. وديع.. جميل الجسم تحت عدستي المكبرة أو تحت الميكروسكوب.. رشيق.. دائم الابتسام.. عيناه تشعان بالذكاء والمكر في آن واحد.. له شوارب حمراء صغيرة... شبق.. أجل شبق.. وأعترف بذلك.. حاولت كثيرا أن أكبح جماح شهوته بطرق كثيرة.. ولكني فشلت.. لقد أفسد أربع برغوثات في الشهر الماضي.. اغتصبهن دفعة واحدة.. ورفض الاعتراف حتى بذلك.. قال بتبجح.. إنه رجل برغوثي طبيعي..

الفتاة: أرى أن البرغوث يتكلم أيضا..

الفتى: كل شيء ممكن إذا أحسن التدريب.. تماما مثل الببغاء والقردة..

الفتاة: وبعد.. قصتك تشدني..

الفتى: تطاول علي بكلمات جارحة.. لاأستطيع أن أنطق أو أتفوه بها أمامك.. وكان كلما ذكرت له.. إنه من الضروري أن يحد من شهوته الجنسية.. زاد تمردا وسخطا عليّ.. وقالها لي صراحة.. إني أحقد عليه لخصوبته الشديدة.. تصوري.. هل يمكن تخيل ما حدث.. هذا هو يا سيدتي الجميلة.. الاعتراف بالجميل الذي قابلني به هذا السافل تجاه معروفي وتجاه تعليمي له.. خمسة عشر شهرا من التدريب المستمر.. ليلا ونهارا... خمسة عشر شهرا من العناية المركزة... هذا هو الجحود بعينه.. الجحود والتمرد تجاه الجنس البشري والذي يزداد يوما بعد يوم.. وخاصة من البراغيث ناكرة الجميل.. إنها

تسلبك تعبك وعرق السنين والأيام.. في لحظة واحدة.. لحظة واحدة وينتهي كل شيء.. وكأن الأمرلم يكن شيئا..

الفتاة: آه.. ما أشد الجحود.. إن هذا أسميه عقوقا.. ياللعار.. هذه أول مرة في حياتي أسمع كل هذه المعلومات عن البراغيث.. دفعة واحدة.

الفتى: سيدتي.. أتعرفين.. وأرجو ألا أزعجك.. إني خبير في البراغيث.. هذه مهنة ورثتها عن أجدادي وآبائي.. لقد كانوا أيضاأعظم لاعبي البراغيث في العالم.. إني أنحدر من سلالة تعمل كلها مع البراغيث..

الفتاة:(سلالة البراغيث.. وأنا التي كنت أقول له منذ هنيهة.. إنه ينحدر من سلالة القياصرة والنبلاء.. آه.. ما أطيبني!..) وبعد أيها الفتى.. إن حديثك يشجيني..

الفتى: هذه مهنة أجدادي.. ومهنتي أيضا.. ومهنة أولادي وأحفادي من بعدي.. وهذا يبرهن لك على مقدار إحساسي وخبرتي ومعرفتي بعالم البراغيث..

الفتاة: رائع.. رائع..

الفتى: لا.. أبدا.. بل مدمر.. عفوا.. إني مضطر لأواصل البحث(يبحث مرة أخرى).. وأكون شاكرا حقا لو ساعدتني في البحث.. فأنت.. وأنت فقط لديك الآن معلومات وافية عنه..

الفتاة: عن من؟

الفتى: عن برغوثي طبعا.. في الحقيقة.. إنني أسائل نفسي.. فأنا لاأدري.. ولا أعرف لماذا صرحت لك بكل هذه المعلومات.. فإني نادرا ما أتكلم مع أحد.. أو أخالط أحدا.. فأنا وبحكم مهنتي قد تعلمت ألاأثق في أحد قط.

الفتاة: آه.. ما أروع شعورك.. كل هذا الكلام من أجلي.. من أجلي أنا.. ما أسعدني.. هيا هيا سوف نعمل سويا وبحماس شديد من أجل العثور على برغوثك.. برغوثك الصغير.. ما من أحد في حياتي كلمني بهذه الرقة والعطف.. لم تتعود أذناني قط على هذه اللهجة وعلى هذه الكلمات... (أحس بصراع شديد يكتسحني من الداخل.. صراع بين رغبتي في مساعدته.. وبين مجدي الصحفي.. آه.. عليّ أن أتماسك وألاّ أضعف.. سوف أردد القاعدة.. الذهبية التي تعلمتها منذ صغري.. قانون البقاء يفرض عليك أن تنظر لمصالحك أولا وأخيرا.. عليّ أن أحوّل دفة السفينة بسرعة.. ومن ثم فإني أقسم بالقديس بطرس أن هذا الفتى به شيء ما.. ولكني واثقة من أنه يتكلم بالألغاز.. لابأس.. بل عليّ الغوص إلى أقصى أعماق اللعبة وإلى النهاية.. لامكان للضعف.. لعبة بلعبة.. لعبة السياسة والصحافة.. ولعبة البراغيث..).. آه.. لقد نسيت أن أسألك.. أمعك بعض الوثائق أو المستندات والصور؟..

الفتى: وثائق؟ ما معنى هذا؟

الفتاة: أقصد بعض الصور لهذا البرغوث.. حتى تكون العملية واضحة ومكتملة الصورة.

الفتى: بالطبع..(يخرج من جيبه بعض الصور.. يختار صورة ويريها لها..)..فأنا دائما أحمل صور جميع براغيثي.. للاحتياط..

الفتاة: أوه.. ما أجمله.. شواربه حمراء.. تماما كما وصفته لي..

الفتى: في هذه المهنة يكون كل شيء معرضا للخطر.. الخطر الحقيقي.. الخطر المدمر..

الفتاة: هذا هو بيت القصيد.. الخطر المدمر.. ما أحلى وقع تلك الكلمات على إذني...إن كلماتك مصدر ثراء لي.. إنها تغذيني ذاتيا.. فأجتر ذكرياتي وأحاسيسي وكل ما بداخلي.. فأمنع نفسي بذلك من التآكل.. إني أعبد الخطر.. أعشق الخطر.. ولكن.. أرجوك وضح لي أكثر.. ماذا تعني بالخطر.. وبالتحديد !!

الفتى:(أشم مرة أخرى بإحساسي الذي لايخيب رائحة الخطر من هذه الفتاة.. وإن كنت أشعر بميل غريزي ولاشعوري تجاهها.. ولكن يجب أن أحتاط لكل شيء.. سوف أسير وأردد القاعدة الذهبية، إذا مال القلب لأحد.. استيقظ العقل وتحفز.. ولكن.. صبرا..).. (صمت).

الفتاة: ألاتريد أن تتكلم! إن صمتك هذا يمزق شعوري.. لاشيء يقلق الإنسان ويصيبه بالإحباط أكثر من أن تسأل أحدا.. فيجيب عن سؤالك بالصمت.. لقد أحبطتني..

الفتى:(آه..إنها تلعب على أوتار إحساسي).. ليس برغوثي فقط هو الذي يتصف بالرقة.. بل وأنا أيضا.. سيدتي.. إن الساعة تقترب من التاسعة وبعد قليل سوف أبدأ العرض.. عليّ ألا أضيع مزيدا من الوقت... فإذا عثرت على هذا البرغوث.. شرحت لك كل شيء.. هذا وعد وأنا دائما أفي بوعدي.. رغم إيماني الشديد بأن الآخرين لا يوفون أبدا بوعودهم... لامعي.. ولامع غيري... ولكن سوف أعترف لك.. ولك فقط..

الفتاة: (آه.. أخيرا.. نجحت.. أنا دائما وأبدا واثقة من نفسي.. وإن خانتني هذه الثقة في بعض الأحيان.. ولكن مع هذه الحالة.. فكل شيء يسير على ما يرام).. أجل.. الاعتراف هو ما أسعى إليه أيها الفتى الرقيق.. الاعتراف الكامل فالاعتراف سيد الأدلة.. أريد الحقائق.. تكلم.. وتذكر أنك مسؤول عن كل كلمة تخرج من فمك.. وإن أي تحريف أو تزييف أو حتى حجب الحقائق يعتبر.. خداعا للعدالة.. ويجعلك تقع تحت طائلة القانون.. لقد حذرتك وأعطيتك حريتك منذ البداية.. أتتحمل مسؤوليتك كاملة.. هل لديك محام خاص ترغب في استحضاره الآن.. وأنت في حالة اعتراف !!.

الفتى: سيدتي.. ما هذه النغمة التي تتحدثين بها.. وما تلك الكلمات الغريبة على أذني.. ما مرادك من كل ذلك؟.. إن حاستي السادسة قد بدأت منذ زمن وجيز في العمل.. إني أقولها صريحة لك.. بأني أشتم رائحة الخطر من كل هذا.. تعرف سريع مقحم أو بالأصح مدبر.. وأنا الذي كنت أعتبره وبرقة شديدة مصادفة.. مجرد مصادفة عابرة.. ثم إحساس بالعاطفة الخادعة وشعور بتيار للانجذاب نحوى.. تحاولين أن تدفعيه إلى أقصى حد وبأقصى سرعة وإلى أقصى غاية.. غاية لايعرف غيرالله مداها.. أليس كذلك وإن كنت لاأعرف مرادك إلى هذه اللحظة.. فإني وبالرغم من ذلك أحذرك أيضا.. بأني على استعداد تام لأن أفعل كل شيء في سبيل استعادة برغوثي.. ومن أجل هذا.. ومرة أخرى.. على استعداد للقيام بأي عمل جنوني.. أو عقلي.. تجاه أي محاولة تحاك ضدي أو ضد براغيثي. أعرف أن هناك من يخطط ويدبر آلاف الخطط.. أعرف أن هناك من يحاول الاغتيال.. اغتيال أو خطف برغوث من براغيثي أو خطف براغيثي كلها.. هذا إذا كانت المحاولة أكبر من توقعاتي كلها.. ولكني يا سيدتي.. لست من السهولة أو من الغباء بأن أسمح لأحد مهما كان.. أن يدمر مستقبلي أو مستقبل براغيثي.. عن إذنك..

الفتاة: سيدي أرجوك لاترد إلى العصبية مرة أخرى.. فهذا خطر على صحتك التي تهمني.. بل تهمنا جميعا.. أنا لاأقصد أن أضايقك أو أجعلك تتشكك في نواياي.. فكل ما

أريده هو أن أساعدك.. ومن صميم قلبي.. صدقني.. لقد أردت أن أساعد نفسي فها أنا ذا أغرق في.. في المساعدة.. أريد أن أساعدك.. وأن أبحث معك على برغوثك.. لقد مستني رقتك في الصميم.. لقد جرفتني رياح التغيير من الداخل.. ولاأدري لها سببا.. فليس الأمور العادية أن يتقابل الإنسان كل يوم مع رجل البراغيث.. عفوا.. أقصد رجلا يلعب مع البراغيث.. أليس كذلك.. فأنت تقول.. وأرجو المعذرة مرة أخرى.. فقد فهمت إنك لاعب البراغيث.. أليس الأمر كذلك..؟

الفتى: نعم يا سيدتي.. أنا لاعب البراغيث.. هذا هو لقبي بحكم مهنتي وبحكم الوراثة أيضا.. فنحن ننحدر من سلالة كان أصل طوطمها.. برغوث ضخم.. وبعض الزمن وحسب نظرية داروين النشوء والارتقاء.. حدث التطور وسار البرغوث أصغر الكائنات.. هكذا حدثنا تاريخ علم الإنسان.. فأنا أحب الأنثروبولوجيا..

الفتاة: إنك مثقف.. بل أكثر من مثقف.. إن كل لحظة تمر أكتشف فيك جانبا جديدا.. أراك بزاوية أخرى.. آه ما أكثر الزوايا التي سوف أراك فيها..

الفتى: ولكن فخري واعتزازي بنفسي ينبع من إحساسي بكوني أحسن لاعبي البراغيث في العالم.. بل لايوجد في هذا العالم وفي الوقت الحالي سواي.. لأني لم أتزوج بعد..

الفتاة: آه.. ما أسعدني بهذه الزاوية الجديدة.. أرأيت إلى أين يسوقني حظي!.. أن أتقابل مع أعظم لاعب براغيث في العالم..

الفتى: سيدتي.. أنا حفيد شارلي الأكبر.. مؤسس ومبتكر الطريقة السرية لتدريب البراغيث.. وقد ورثت هذه المهنة عنه.. فقد دربني- رحمة الله عليه.. بنفسه عليها منذ صغري ثم أكمل والدي تدريبي ورسالة جدي.. ولقد أقسمت على ألا أبوح بأسرار هذه المهنة لأحد.. حى يطويني الموت.. ويضمني القبر..

الفتاة: آه أرجوك لاتذكر الموت.. فأنا..

الفتى: سيدتي.. أنت بحق فتاة رقيقة وحساسة.. مرهفة الحس.. لقد لاحظت ذلك أيضا.. ولولا أسئلتك الغريبة..

الفتاة: وأنا لاحظت ذلك أيضا.. إني ألمح في عينيك بريق العبقرية والنبوغ.

الفتى: بل بريق الخوف من أن أتأخر على العرض.. فقد تعودت احترام المواعيد منذ حداثتي..

الفتاة: آه.. آه.. يا إلهي!!

الفتى: ماذا.. ماذا حدث؟!!

الفتاة: آه.. يا ربي.. انظر..

الفتى: أين.. ما الذي أفزعك؟

الفتاة: بل بهرني.. انظر.. هناك.. أرى شيئا يلمع على الأرض.. شيئا صغيرا جدا ورقيقا.. ذا شوارب حمراء.. إنه يتسكع.. إنه يزحف ببطء.. إنه يرهف أذنيه.. إنه يقرب منا.. إنه.. إنه.. آه.. يا ما ما..

الفتى: إنه فيبس.. إنه برغوثي.. برغوثي الصغير.. برغوثي العزيز.. إنه هو.. آه.. آه.. فيبس.. فيبس.. أخيرا أمسكت بك أيها المتمرد الصغير.. لقد أرهقتني وأتعبتني كثيرا

أقلقتني.. جعلت أعصابي تضطرب.. جعلتني أعيش ساعات من الوحدة والقلق والخوف.. ولكني أخيرا.. عثرت عليك.. شكرا لك يا إلهي.. عثرت عليك يا فيبس.. وإني أسامحك.. وأعفو عنك فليس في مقدور أحد سوى الإنسان أن يسامح.. وأن يعفو.. هذا هو يا سيدتي القبس الإلهي الذي نحمله في صدورنا.. التسامح والعفو.. إذا أردنا..

الفتاة: وهذه زاوية جديدة أراك فيها الآن.. ما أكثر زواياك أيها الفتى الطيب..

الفتى: سيدتي.. وفي اللحظة السعيدة.. أود أن أشكر فيبس أيضا لأنه السبب الحقيقي في لقائي مع فتاة رقيقة.. طيبة القلب مثلك.. رغم أسئلتها المتلاحقة.. شكرا لك يا فيبس الطيب.. آه.. يا سيدتي.. أنا لا أدري كيف أشكرك على مساعدتك لي.. لاأعرف كيف أصف لك مشاعري تجاه رقة قلبك..

الفتاة: وأنا أيضا أريد أن أشكر فيبس لأنه أتاح لي هذه الفرصة لأن أتعرف على فتى رقيق موهوب مثلك..

الفتى: آه.. ياربي.. أمحتل هذا.. أيعقل هذا.. أن يكون فيبس قد فعل ما فعل من أجل أن يدبر هذا اللقاء.. آه.. تضحك أيها الماكر.. أيها الخبيث الصغير.. فهمت.. فهمت.. لقد فهمت شيئا.. أن فيبس هو صاحب الفضل.. ماذا تقول.. لقد آن الأوان.. حسنا فيبس.. سوف نفكر في هذا.. آه يا فيبس لا تعد إلى استخدام هذه الكلمات الخارجة.. كف عن هذه التلميحات الغريبة الجارحة.. لقد سبق أن قلت لك إني رجل وقادر على كل شيء.. كفى.. ألاتخجل وأنت في حضرة هذه الفتاة الرقيقة.. آسف– اعتذار بشدة– هذه السيدة الرقيقة.. ولكن.. فيبس كيف عرفت هذا!! كف أيها الرقيع الصغير.. آه لا.. كفى.. إن فيبس هذا لايكف لحظة واحدة عن المرح.. وهذا يكفي لكي يجد سعادته ومرحه.. الحسد الإنساني البغيض.. لاتخشى شيئا.. فأنا أحسدك حسدا فلسفيا.. حسدا ميتافيزيقيا.. ولكنك كيف سوف تفهم ذلك.. فأنت لست سوى برغوث.. مهما فعلت برغوث..

الفتاة: آه يا سيدي.. لك طريقة مذهلة في فلسفة الأمور.. كل شيء خاضع للعقل والمنطق..

الفتى: أتعجبك هذه الزاوية أيضا!!..

الفتاة: كل زواياك تعجبني.. تقهرني.. تجذبني نحوك.. وبقوة غريبة..شيء مثل السحر.

الفتى: سيدتي.. آسف وأعتذر إذا كنت عصبي المزاج أو الطبع معك في البداية.. آسف وأرجو أن تقبلي اعتذاري.. ولكنك تعرفين.. أخطار ومتاعب المهنة.. تصوري.. كيف يكون في مقدوري أن أقدم عروضا بدون براغيث.. إني لاعب المهنة.. وأقدم عروضا رياضية.. موسيقية.. فنية ترفيهية راقصة.. بالبراغيث.. وبدون هذه البراغيث.. لاأدري ماذا سوف أفعل.. تصبح حياتي بلا جدال.. عدما.. عدما.. ثم إن المسألة حساسة للغاية.. ذلك لأنهم ليسوا براغيث عاديين بل براغيث مدربة تدريبا حسنا.. تصوري ذلك.. إن ضياع واحد منها يعني ضياع مجهود سنين طويلة من الجهد والعرق والكفاح.. إن هذا يعني وبمرارة شديدة.. إنه ينبغي عليَّ أن أبحث وأنقب وأجهد نفسي كل الجهد حتى أكتشف برغوثا موهوبا.. لديه حس فني أصيل... لديه حس درامي.. حس موسيقي مرهف.. قابل للتدريب.. خال من الأمراض.. كل ذلك يحتاج إلى مزيد من العرق.. مزيد من الوقت نحن يا سيدتي وفي هذا العصر اللعين في صراع مع الوقت.. والوقت

كالسيف.. إذا لم تقطعه.....

الفتاة: قطعك..(هذا ما أفكر فيه جديا.. لاأدري ما الذي أصابني.. أحس إني بين حالة من حالات الجد.. وحالة من حالات اللعب.. أنا بين الاثنتين حائرة.. اللعبة في حالة توتر أو بالتحديد في حالة هوس.. هوس غير طبيعي..)..

الفتى: والآن هل تتكرم سيدتي.. وتسمح لي بأن أدعوها إلى عرض من عروضي الشائقة.. عروض البراغيث.. إن هذا يشرفني بالطبع.

الفتاة: آه.. ويشرفني أنا أيضا.. إنه كرم كبير منك أن تشرفني بهذه الدعوة.. إنها أجمل دعوة تلقيتها في حياتي.. فأنا لم أتلق في حياتي كلها أي دعوة.. حتى ولادتي كانت بالنسبة لأسرتي بغير دعوة.. لم يكن مرغوبا في وجودي.. آه.. أحس بصداع شديد.. أحس بطنين ذي صدى يطن في رأسي.. لاأدري ماذا أقول.. وما ينبغي علي أن أقوله.. وما لاينبغي علي أن أقوله.. أحس بنوع من التشتت يداهمني من الداخل ياإلهي.. لم أعد أقوى.. لم أعد أقوى على التحمل.. إن عقلي.. لا..لا..

الفتى: سيدتي.. أهناك شيء..؟

الفتاة: لا.. على الإطلاق.. لن أنسى لك هذه المهنة الكبيرة.. سيدي لقد قبلت الدعوة.. وأنا منذ الآن طوعك وطوع أمرك..

الفتى: عفوا سيدتي.. بل أنا الذي طوع أمرك..

الفتاة: وهل سيكون هناك.. أقصد هل سوف تتقابل مع بقية أفراد الخلية؟

الفتى: الخلية !!سيدتي.. هل عدت مرة أخرى إلى..

الفتاة: آمل ذلك.. هيا بنا..

الفتى:(ينطلق والفتاة معه.. ولكن فجأة.. يقف الفتى مترددا.. واجما..)

الفتى:(مترددا).. ولكني..

الفتاة: ماذا يا سيدي الشاب.. أهناك شيء؟

الفتى: في الحقيقة..

الفتاة: ماذا؟ تكلم !!.. إنك توترني بصمتك هذا.. سوف تصيبني بالقلق.. تكلم.. أرجوك

الفتى: كل ما في الأمر.. هو أني.. لاأريد أن أعود إلى هناك.. مرة أخرى..

الفتاة: إلى هناك!

الفتى: نعم.. إلى هناك.. إنه مكان عنقبض.. صغير.. وأنا قد آلفت الحرية..

الفتاة: أنا لاأفهم شيئا.. لقد كنت تتحرق شوقا إلى الذهاب إلى عروضك.. أليس كذلك !!

الفتى: فعلا.. ولكن لاأدري.. لقد تذكرت المكان.. هذا كل شيء.. إنه مكان مخيف.. أنت لاتدرين أي مكان هذا.. ثم إنهم لايفهموننا على الإطلاق.. ليس بيننا لغة مشتركة.. ليس بيننا وبينهم أي شيء مشترك على الإطلاق.. إنهم غرباء عنا.. ثم إنهم يتعمدون أن... كيف أشرح لك ذلك.. لست أدري.. لاأستطيع.. حتى لو أردت أنا ذلك سامحيني..

الفتاة: صدقني أيها الفتى العزيز.. إني ولأول مرة أحس إني أفهمك بشعوري.. بوجداني.. لم أعد في حاجة إلى عقلي لأفهم ما تقول.. لقد تراجع العقل إلى الوراء.. وبدأ

الشعور يلعب دوره.. لقد جاء الوقت ليصمت فيه العقل ويستكين.. وصدقني لثاني مرة.. لقد خُلقت بيننا لغة مشتركة.. لغة الحوار.. يكفي أن تتكلم لكي تصل كلماتك إلى قلبي دون أي حواجز.. بل يخيل لي إنك في هذه اللحظة... حتى ولو لم تنبس بأي كلمة، لفهمتك أيضا عن طريق الصمت، فمن خلال الصمت والمعاناة يمكن للإنسان أن يقيم الآخرين أفضل من تلال وحواجز الكلمات.. إني أفهمك.. وبعد.. استمر..

الفتى: إن لي هناك.. زملاء.. أحبهم كثيرا وهم أيضا يحبونني كثيرا.. نحن نحب بعضنا البعض.. أكثر من حب الآخرين لنا.. إن بيننا أيضا لغة وشعورا مشتركا .

الفتاة: زملاؤك !!.... هل تعني أصدقاءك.. في الخلية.. في الحزب.. في الشبكة..

الفتى: أي خلية.. وأي حزب.. شبكة.. أي شبكة.. أنا لاأعرف سوى شبكة أندراوس وسمعان.. سامحيني.. إنهم أصدقائي في ال.. سيدتي.. لاحظت أن أسئلتك قد عادت من جديد.. ألانستطيع أن نتكلم ولو للحظات بدون هذه الموجات المتواصلة والمتلاحقة من الأسئلة.

الفتاة: أنا أيضا لاحظت ذلك.. ولكن.. ولكني لاأستطيع أن أمنع نفسي من ذلك.. كلما.. حاولت.. غلبني الطبع.. لقد تعودت على ذلك.. ربيت على هذا.. فلماذا تريد مني أن أنسلخ من جلدي.. إن الأسئلة هي كل شيء في حياتي.. بدون هذه الأسئلة لاأستطيع أن أحصل على إجابات واضحة ومقنعة.. بدون هذه الأسئلة لاأستطيع أن أفهم أو أقيم أو أفرغ الموقف.. وبالطبع أنت ترى.. إن الأسئلة هي كل حياتي.. لاأستطيع أن أحصل على إجابات.. وبدون إجابات لاأستطيع أن أقابل مرؤوسيي في العمل.. إنهم يريدون إجابات واستفسارات.. إن بهم نهما شديدا للإجابات والاستفسارات.. مثل الديدان الشرهة.. مثل ديدان القطن.. ديدان الموت.. مثل ديدان الدود نفسه والتي تقتات على غيرها من الديدان.. إن المعلومات هي غايتي.. وغاية رؤسائي في العمل.. وفي كل المجالات.. وفي كل الأوقات.. وتحت كافة الظروف والمتغيرات.. إني أعمل كي أفرغ المعلومات.. أصبحت مثل آلة تفريغ للمعلومات.. لقد ربوني على ذلك.. بل نمى لدى شعور داخلي جارف.. من إنني خلقت من أجل ذلك.. أنا الأسئلة والأجوبة معا.. ولاأستطيع أن أواجه هؤلاء الرؤساء بدون معلومات.. دون ذلك تصبح حياتي جحيما لايطاق.. أنا لا أستطيع أن أعرض نفسي إلى سخط هؤلاء الناس.. ومن أجل ذلك ترى أن كل شيء مباح وممكن جائز.. ما دمت تحصل على المعلومات.. وإلا فالتيار الكهربائي.. دائما لاينقطع..

الفتى: آه يا سيدتي.. لقد حمّلتي الموضوع أكثر مما ينبغي .. كل ما أردت أن أوضحه لك.. إن الأسئلة المتلاحقة.. تجعل عقلي يتوتر.. وأنا لاأحب التوتر.. لاأحب أن أتعب أعصابي..إن هذا محظور علي بتاتا.. افهميني.. أرجوك.. حاولي أن تنسي أسئلتك هذه.. على الأقل.. بعض الوقت.. دعينا نتكلم عن أي شيء آخر.. أي شيء.. بعيدا عن هذه الأسئلة..

الفتاة: أفهمك .. وأقدر موقفك.. دعنا نتكلم.. عن أي شيء آخر.. دعنا نتكلم عن أي شيء تحب وتريد بل ترغب في أن تتكلم فيه.. دعنا نسترخي قليلا.. إن ذلك مفيد لكلينا.. ماهو الموضوع المحبب لديك.. ما هو الموضوع الذي يشرح صدرك.. تكلم إن لحظات السعادة في عصرنا نادرة.. وقصيرة.. فعندما تلوح السعادة أمام أعيننا ولو مرة واحدة في العصر.. نجد أن الموت يطرق الأبواب لكي يؤدي دوره وواجبه.. ولكي يطوينا وإلى

الأبد.. لا عليك.. تكلم.. تكلم كما تشاء.. وكما تحب..

الفتى: نعم.. مرة أخرى وثالثة ورابعة وإلى مالانهاية.. لقد سبق أن قلت لك أن البراغيث هي حياتي.. هي عالمي... هي مستقبلي.. هي كل شيء.. هي وجودي كله.. وبدونها تصبح حياتي مثل العدم.. العدم.. تماما مثل المعلومات بالنسبة لك على أقل تقدير..

الفتاة: حسنا.. حسنا.. ولكن أستحلفك ألا تعود إلى العصبية مرة أخرى.. ولا تذكر أمامي كلمة الأسئلة.. أو حتى تلمح لي أو تغريني بالمعلومات.. أنت تعلم جيدا الآن.. من إنه شيء خارج عن إرادتي ونطاق حريتي وفكري.. حسن.. لاتغضب.. ماذا عن براغيثك.. براغيثك السعيدة...

الفتى: آه يا سيدتي.. آه لو قدر لك أن تري براغيثي وهي ترقص تحت الأضواء الكاشفة.. مسرح الموسيقى.. ويبدأ كل شيء.. براغيث تقفز في الهواء على أنغام الموسيقى.. تصفيق الجماهير وهتافاتهم.. كل ليلة.. عروض مستمرة.. لايوجد مقعد واحد شاغر.. أكثر من ألف متفرج يوميا.. معجبون.. بعضهم يتردد يوميا على عروضي.. لا توجد تذاكر.. كلها بيعت لمدة عامين قادمين.. هل يمكنك تخيل ذلك !!..

الفتاة: آه طبعا.. لابد أنك لاعب قدير.. فنان موهوب..(أني جد متعبه مرهقة..)

الفتى: ألم أقل لك.. إني أعظم وأروع لاعب براغيث في العالم..!

الفتاة: آه برافو.. رائع.. (رغم تعبي الشديد ورغم اضمحلال قوتي... أحس بأعماقي وكأنها تفور من تحتي.. إن شيئا ما يخطف أو يسلب روحي من الداخل.. إني على وشك إن أفقد توازني.. إني في هذه اللحظة أوجد بلا جاذبية.. إني أنا الفراغ..

الفتى: سيدتي.. ما رأيك.. لكي أرفه عنك.. أن أقدم لك عرضا متواضعا.. لك وحدك.. وهنا.. بل والآن !..

الفتاة: آه.. لي هنا.. والآن.. كل ذلك من أجلي.. أن هذا منتهى أملي أن أراك وأنت تلعب مع البراغيث.. عسى أن يصبح الخيال حقيقه..

الفتى: أولم تصدقي !!..

الفتاة: بلى.. ولكن لكي يطمئن عقلي.. ويصبح مساويا تماما لما آمن به قلبي..

الفتى: حسنا يا سيدتي.. اسمحي لي أن أهدي هذا العرض المتواضع والآن قفي هنا.. في وضع المشاهد الحر.. وسوف أريك العجب.. سوف أحتفل بك الآن..

(يخرج من جيبه علبة كبريت.. ويخرج منها البرغوث فيبس ويضعه على قبضه يده.. ثم يعيد العلبة إلى جيبه في بطء شديد.. يعتدل في وقفته.. يحيي الفتاة برأسه)والآن.. هل أنت جاهز يا فيبس.. (ردي).. حسنا.. وأنا أيضا يا فيبس آلية هوب.. (يمد قبضة يده في طول متواز مع قبضة يده الأخرى.. يقفز البرغوث من اليد اليمنى إلى اليد اليسرى.. وبالعكس.. الفتاة تتابع ذلك في سرور بالغ..) ..آلية فيبس.. برافو فيبس.. مرة أخرى.. آه والآن دبل سمر صولت.. لفتين في الهواء.. ركز.. آلية هوب.. آه برافو فيبس..(قد سمع أصوات الجماهير والتصفيق المتواصل.. الفتى يحيي الجماهير الغفيرة..)

الفتاة: رائع.. رائع.. (وإن خيل لي أني لا أرى شيئا.. ولكن حتما سوف أرى.. فهو شاب رقيق.. أنا أميل إليه.. ولأول مرة في حياتي.. أشعر هذا الشعور الغريب عني.. إنه شعور جديد.. إني.. إني أحبه.. حقاً حبه فهو صديقي الوحيد في هذا العالم.. آه ما أروع

الحب.. آه إني أرى فيبس.. رائع.. رائع.. أراه جيدا.. بل أراه للمرة الأولى.. إن لفيبس وجودا حقيقيا.. إنه دائما وأبدا موجود إنه شيء حقيقي.. آه ما أقوى الحب.. وما أقدره على صنع المعجزات..

الفتى: والآن يا فيبس.. أقوى «تركاتك».. أقوى حركاتك البهلوانية.. دبل مونتاري..تريبل سمر صولت.. ثلاث لفات كاملة في الهواء.. رائع.. رائع.. إنه أشبه بلاعب الترابيز.. الذي يسبح في الفضاء لكي يمتلك الفراغ.. ولكي يفلت من نطاق الجاذبية . إن اليوم يومك يا فيبس.. إن هذا العرض هو أقوى عروضك يافيبس.. فرغم بساطة مرحك المرتجل.. يولد معك أيها الفنان.. إنك تقدم عروضك على أي رقعة فارغة.. فيبس أنا فخور بك ..

الفتاة: رائع.. رائع.. إن فيبس هذا هو أعجوبة العصر...(تصفق بحماس شديد)..

الفتى: إنه فيبس يا سيدتي.. وهذا يكفي.. إنه أنبغ براغيثي.. آه.. آه فيبس.. (نوهNo) لا.. أرجوك.. مستحيل.. آه لاتعد مرة أخرى (يبحث في قميصه وفي بنطلونه).. آه فيبس لاتعد مرة أخرى.. كفى هزازا.. كن جادا يا ولد.. لاترهقني مرة أخرى.. آه يافيبس..

الفتاة: ماذا حدث؟

الفتى: لقد هرب مرة أخرى.. لقد فعلها وهرب .. وأكاد أجن لقد هرب يا سيدتي.

الفتاة: من؟

الفتى: فيبس.. برغوثي.. سيدتي.. لك طريقة غريبة في التعبير لاتعجبني.. سامحيني.. أنك تبدين في صورة بلهاء في هذه اللحظة.

الفتاة: أنا.. أنا بلهاء..بلهاء..

الفتى: بلهاء...من؟

الفتاة: أنا.. بلهاء.. أنا بلهاء.. أأنا حقا بلهاء!

الفتى: من؟ من؟ من قال هذا.. من يجرؤ على قول هذا؟

الفتاة: أنت

الفتى: أنا!

الفتاة: نعم.. أنت.. إنه أنت أيها القاسي.. الرجل دائما.. جنس الرجال.. هكذا تظهرون فجأة بوجوه واجمة وكلمات جارحة.. آه ما أقساك..

الفتى: فلتنزل علي اللعنة إن كنت قصدت أن أقول لك إنك بلهاء.. إطلاقا فعندما قلت لك إنك بلهاء.. لم أقصد على الإطلاق إنك بلهاء.. سامحيني.. واعفي عني.. أرجوك... فمعذرة..

الفتاة: آه.. لاداعي لكل هذه الاعتذارات.. لقد أرحت فؤادي الآن.. فلا تحمل أدنى وقر.. لقد نسيت كل شيء.. هلو فيبس.. هالو أيها المتمرد الصغير..

الفتى: آه يا سيدتي.. لقد أصبحت تحبين فيبس.. لقد أصبح هذا الصغير الرقيق قاسما مشتركا بيننا.. أليس ذلك!

الفتاة: آه يا سيدتي.. لقد أحببت فيبس.. ومن خلاله أحببت كل البراغيث.. أيمكنني.. أن أسألك شيئا... شيئا صغيرا.. أيمكنني!..

الفتى: سيدتي:مالذي تطلبينه ثم يمكنني أن أرفضه لك.. اطلبي مني أي شيء.. اطلبي

ما تشائين.. فإني خادمك الوفي.. دائما وأبدا..

الفتاة: أيمكنك أن تعطيني برغوثا صغيرا.. أحتفظ به.. كنوع من التذكار.. شيء يذكرني بك في وحدتي..

الفتى: ماذا؟ أتريدين برغوثا! قلت.. برغوثا..!

الفتاة: نعم.. إذا كان ذلك ممكنا..

الفتى: سيدتي: هل أنت جادة في طلبك هذا!

الفتاة: نعم.. وأقسم لك..

الفتى: اطلبي مني روحي.. حياتي.. ثروتي.. كل ما أملك.. أما برغوث من براغيثي.. فلا..

الفتاة: آه ما أقساك.. أتستخسر فيَّ برغوثا صغيرا.. آه.. لقد أوهمتني أننا أصدقاء.. لقد نما لدي شعور بالصداقة.. بل أكثر من الصداقة نحوك.. ونحو فيبس.. بل نحو جميع براغيثك..إنني عندما سألتك.. كانت نيتي طيبة.. نية خالصة لاتشوبها أي شائبة..

الفتى: أنا لاأحكم يا سيدتي على الناس من نياتهم.. بل على أفعالهم.. على أقوالهم.. أما النية.. سواء كانت خيرة أو شريرة.. فهي شيء أشبه ببخار الماء الذي يخرج من فم الإنسان.. في الليالي الباردة.. لايفيد ولايؤخر أو يقدم.. المهم هو الفعل.. الفعل الإنساني الإرادي.. أنت ما زلت في مرحلة البداية.. في طور طفولة الصداقة معي.. ومع ذلك.. ولم يمض على تعارفنا أقل من ساعة.. حتى سألتيني أن أعطيك.. برغوثا.. برغوثا.. هكذا في بساطة.. كأن الأمر سهل.. كأنه شيء عاددي.. مثل الوردة.. أو القرش.. أو طوابع البريد.. أو شيء مثل السيجارة.. نعم السيجارة.. أنت يا سيدتي.. يبدو لي جيدا إنك لاتعرفين.. ماذا تعني لدي تلك البراغيث.. خسارة.. كنت أظن أنك تفهميني.. وأننا نجحنا في إقامة جسور من الاتصال.. فإذا بكل شيء ينهار وأيضا في بساطة تامة.. إني جد حزين.. وأشعر بمرارة في حلقي تتصاعد من داخلي لكي تزيد من مرارة أيامي في هذه الحياة.. حتى أوشكت على الإيمان بأني لم أولد إلا من أجل الحزن.. ولكنك لن تفهميني..

الفتاة: آه يا سيدي.. بل أفهمك جيدا.. أكثر مما أفهم نفسي.. أعرف أن البراغيث هي مستقبلك وحياتك ووجودك.. أليس كذلك.. فلم تعقد الأمور؟.. ألايمكننا أن نعيش في هدوء.. في سلام.. حسنا يا سيدي فالبراغيث هي أفلاكك ونجومك التي تدور حولها ليل ونهار.. إنها ناموسك المقدس ومنبع شعائرك الطقسية والسحرية والدينية أيضا.. إنها شمس حياتك.. قمر خريفك... عذاب أيامك.. أتكفيك هذه الكلمات.. أم تريد مني أن أستمر..

الفتى: كفى.. كفى.. هذا حق.. كل ما ذكرتيه وكل ما ستذكرينه حق.. بل كل ما يصل إليه خيالك في يوم من الأيام.. وكل ما سيصل إليه علمك عن البراغيث... لايفى براغيثي حقها... ولكن هناك نقطة عامة في موضوع البراغيث.. لايعرفها أحد سواي.. ولن يعرفها إنسان على سطح عالمنا الأرضي.. سواي..

الفتاة: إنك تستفزني.. لاأريد أن أعرف شيئا.. لاأريد أن أضايقك.. لاأريد أن أعود إلى أسئلتي.. إني أراعي شعورك وأعصابك... إني أحافظ على صداقتنا بشتى الطرق... إني أنشد تلك الصداقة.. لأني في احتياج لها.. إنها كل أملي.. ومنتهى أحلامي.. أرجوك..

الفتى: إن هناك سرا!!

الفتاة: أرجوك.. لاتثيرني..ُأنا.. لاأريد أن أعود مرة أخرى...(إني أقاوم)..

الفتى: وهذا السر.. هو سر قوتي.. وفخر حياتي.. وحلم وأمل غدى المشرق..

الفتاة: آه.. أرجوك.. كفى..(ما رأيت في حياتي رجلاهكذا قط.. إنه يستطيع في بساطة أن يريك رجال المخابرات..).. حسنا.. لابأس.. أنت الذي بدأت.. وماهو السر يا ترى!!

الفتى: آه.. أخيرا.. أراك قد عدت لاشعوريا إلى الأسئلة إلى عالمك.. إلى المعلومات.. أليس كذلك؟

الفتاة: لقد أثرت فضولي.. لقد أيقظت ما كان نائما بداخلي.. أو ما اعتقدته أنا.. إنه نائم بداخلي.. فأدركت للتو.. إنه حاضر ويقظ دائما وأبدا.. أنا الآن في أحسن حالاتي والتي كنت أتمنى ألاأصل إليها مرة أخرى ولكن لابأس.. فأنت السبب.. هات ماعندك؟

الفتى: يبدو أن هذا شيء طبيعي فيك.. شيء فطري.. فأنت تفرزين الأسئلة... مثلما تفرز دودة القز خيوطها الحريرية.. مثل العنكبوت عندما ينسخ شباكه... مثل العقرب الذي يفرز سمومه.. مثل الحية التي لاتستطيع الحياة بدون السم.. ولدغ العقب.. عقب الرجل.. لابأس.. فأنت امرأة على كل حال.. امرأة من جنس حواء.. التي لم تستطع العيش... حتى في جنة الله.. دون أن تسبب كارثة تهوى على رأس زوجها.. وتكون السبب وراء طرده من الجنة.. جنة عدن.. مسكين آدم هذا.. نحن ومنذ بدأ الميلاد والخلق نحن نكفر ونتعذب دون سبب واضح.. إننا نحمل ذنوب جنسك على كواهلنا.. وإلى أبد الآبدين...

الفتاة: شكرا.. وأشكرك باسم جميع جنس حواء... ونحمل إليك وإلى جنسك كل أسفنا العميق تجاة خطيئة جنس ا المتمثلة في خطيئة أمنا حواء.. سامحونا ياأبناء جنس قابيل...

الفتى: الاعتراف بالحق فضيلة...وهذا عنصر خير فيك..فأنت لست مكابرة مثل بقية جنس حواء.. إنك رقيقة.. هادئة... وديعة.. حساسة.. صدقني ورغم كل أمواج المد والجزر بيننا.. ورغم كل سلبيات حياتنا المغتصبة... لم أشعر بشعور دافىء نحو أحد كما شعرت نحوك.. كان كل شيء بدا خلي يجذبني نحوك.. كان كل شيء بداخلي يناديك منذ زمن طويل... حاول عقلي أن يرفضك .. ولكن صوت إحساسي الداخلي كان يصرخ بي من أقصى أعماقي.. كان كل شيء يهزني من الداخل.. أرجوك... مهما حدث.. ومهما بلغت درجة عصبيتي.. ومهما حالت الظروف بيننا.. فابق بجواري.. فأنا... أنا لاأعرف أحدا غيرك.. صدقيني..

الفتاة: وأنا أيضا.. لاأعرف أحد غيرك... لقد تركت فيّ أثرا من الصعب محوه بل أنني لاأريد أن أمحوه أو أنساه ما حييت.. فابق بجواري..

الفتى: حتما سأبقى بجوارك.. فأنت ملاذي الأخير...أنت محط شراعي ونهاية عذابي.. وغدي المشرق في مواجهة العالم والحياة...

الفتاة: يا فتاي العزيز الحبيب.. أنا معك دائما... ولن أتركك وحيدا أبدا...

الفتى: والآن أعتقد إنه قد آن الآوان لكي أبوح لك وبمحض إرادتي واختياري.. عن السر الذي أحمله بين جوانحي.. والذي أستمد منه قوتي وحياتي وعوني على مواصلة غد الأيام المتلاحقة.. إن البرغوت يا سيدتي.. رغم كل ما شرحته لك.. هو.. هو سلاحي أيضا.. نعم سلاحي...

الفتاة: سلاحك!!..

الفتى: نعم.. سلاحي الرهيب الفتاك الذي أستطيع معه وبه أن أدمر العالم في أقل من دقيقة واحدة..

الفتاة: تدمر العالم!!

الفتى: نعم.. أستطيع تدمير العالم.. إذا أردت ذلك أو اضطررت لذلك..

الفتاة: تدمر العالم!.. إنها فكرة رائعة.. فكرة مثيرة.. جديدة.. فكرة تشدني نحوك أكثر من أي وقت آخر.. تكلم.. إن حديثك يشجيني.. إن جسدي ينتشي.. وروحي... تغشاها حرارة الحرية التي تسري في كياني.. إن في تدمير العالم قضاء مبرما لكثير من الشرور.. إن الشرور التي توجد في هذا العالم لابد أن تواجه بشرور أقوى منها.. شر مقابل شر..

الفتى: وهذا هو بيت القصيد.. سلاح مقابل سلاح.. سيدتي إني قد أعددت جيدا برغوثا من براغيثي على هذا التدمير.. زرعت فيه وبكل قوة بعض المشاعر الإنسانية الخاصة.. المغرقة في الشر.. ربيته على الحقد والشر وعلى بغض وكره هذا العالم.. ثم غذيته بدماء سبع جثث.. سبع جثث.. سبع جثث بشرية.. دماء جيدة.. نسبة الإيدز فيها100×100.

الفتاة: الإيدز!!

الفتى: نعم الإيدز.. سلاح العصر بل قولي لعنة عصرنا الحديث.. إنني أستطيع أن أطلق هذا البرغوث الشرير إلى العالم.. وفي لمح البصر ينقض على أول من يشاهده.. فيلدغه أو بالتحديد يقرصه قرصة رقيقة.. فينتهي كل شيء.. ويبدأ كل شيء أيضا.. وهكذا دواليك.. إنه يستطيع أن يقرص700ألف إنسان في الدقيقة الواحدة.. أي يستطيع تدمير مدينة كاملة في يوم واحد.. وأن يدمر بلدا في أربعة أيام.. وأن يدمر قارة بأكملها في أسبوع أو عشرة أيام على أقل تقدير.. أليس برغوثي هذا أخطر من قنبلة ذرية موقوتة؟..

الفتاة: قنبلة ذرية! إن القنابل الذرية تصبح لعب أطفال بجوار هذا البرغوث العجيب.. إنك بلا جدال أيها الفتى الحبيب.. أقوى رجل في العالم الحديث.. بلا منازع..

الفتى: سيدتي.. لامجال للمقارنة.. رغم كوني إنسانا بسيطا لطيفا ورقيقا..

الفتاة: نعم.. مثل فيبس..

الفتى: آه يا سيدتي.. إن لديك ذاكرة جيدة.. نعم فإن الرقة والقوة أيضا من متطلبات الحياة العصرية الراقية.. سواء على المستوى الفردي أو حتى على المستوى الدولي

الفتاة: نعم.. وبلا جدال.. فالرقة بلاقوة.. نوع من الضعف.. يستتر الضعفاء خلف تلك الرقة والأدب والمجاملة والتسامح ودماثة الأخلاق.. لأنهم لايملكون القوة الكافية التي تفرض نفسها على الجميع.. أما نحن..

الفتى: آه يا سيدتي الحبيبة.. هذه أول مرة تنطقين فيها كلمة «نحن».. إننا قوة.. أنا وأنت.. معا.. ،دائما نشكل قوة لايستهان بها في ذلك العصر الممسوخ.. لاتتصوري مقدار سعادتي الغامرة.. وفي تلك اللحظة التي تجمعني معك..

الفتاة: وأين تضع هذا البرغوث الموقوت؟.. في ملجأ تحت الأرض.. أو في باطن الصحراء.. أم ربما تحت أعماق البحر.. أو في صندوق من الرصاص محكم الإغلاق..

الفتى: رغم أن سؤالك هذا يعتبر وبلا جدال سؤالا.. إلاإني سوف أتغاضى عن ذلك

كسبا للوقت.. لاياسيدتي.. إني أحمله في جيبي دائما.. في علبة كبريت صغيرة.. لكنها أنيقة.. وجديدة..

الفتاة: علبة كبريت!

الفتى: نعم.. علبة كبريت.. لقد عودته على ذلك حتى استطاع أن يكيف حياته ونفسه على الحياة في تلك العلبة.. وقد تعود هو أيضا هلى هذا.. ولاتوجد على الإطلاق مشاكل بيننا تجاه هذه الناحية..

الفتاة: ما اسم هذا البرغوث العفريت.. إنه ليس بالتأكيد.. فيبس..

الفتى: لاإنه ليس فيبس.. إن فيبس هو ملك الأكروبات بلا منازع.. إما هذا الشرير... فاسمه «يودا» .. ويرقد في هذه العلبة الأنيقة.. يكفي فقط أن أفتحها وأقول له.. «يودا».. إليه هوب.. فيقفز في وجه العالم.. أتحبي أن تشاهديه..

الفتاة: لا..لا.. دعه يرقد في سلام.. إن فيبس هو الأثير عندي..

الفتى: صدقت.. إنه الأثير عندي أيضا.. إنه رقيق وصغير وليس الشرير الخطير.. ولكن كل شيء مقدور أيضا.. فحتما سوف يأتي اليوم الذي يتمرد فيه «يودا» سواء شئت أنا هذا أم أبيت.. سيأتي اليوم الذي فيه حركة التمرد المنتظرة.. فحتما سيأتي اليوم الذي سيقفز فيه يودا من علبة الكبريت ويواجه العالم..

الفتاة: وساعتها.. لايستطيع أحد أن يقف أمامه أوأن يوقف التدمير في هذا العالم الغافل عن نفسه..

الفتى: هذا هو المقدور.. غير إني أراك قد بدأت تتحدثين لغتي.. إننا نتحدث الآن.. بلغة واحدة ذات رنين مشترك.. إننا وبمرور الزمن نفهم بعضنا شيئا فشيئا.. وأكثر فأكثر..

الفتاة: إني أدين لفيبس بكل سعادتي من أجل هذا اللقاء الذي أتاحه لي.. وبلقاء فتى مثلك.. من كان يظن أن محياك الرقيق يحمل في داخله كل تلك القوة.. آه.. آه.. يا إلهي.. مستحيل.. مستحيل..

الفتى: ماذا حدث.. لم ترتجفين هكذا!!

الفتاة: إني أراهم قادمين.. أرجوك.. ساعدني.. خبئني.. لاأريد العودة إلى هناك.. إلى هناك مرة أخرى.. أرجوك.. استخرج يودا بسرعة وأطلقه في وجوههم الآن.. احمني منهم.. لاتتركني.. وحدي معهم.. فأنت لاتدري ما سوف يفعلونه بي.. لو أعادوني مرة أخرى إلى هناك.. إنه مكان مقبض.. ضيق.. وأنا قد ألفت بي الحرية.. فإذا لم يكن في مقدور يودا أن ينقذني الآن.. فلا حاجة لي به قط.. فاللعنة على هذا العالم.. الذي يسلبني حريتي والذي أموت فيه وحيدة.. والذي أشيعة بصيحات الغضب والكراهية..

الفتى: آه.. إنهم هم.. لقد كنت أتوقع ذلك.. لقد عرقوا مكاني لقد.. اكتشفوا موقعي.. هيا يا سيدتي أعطني يدك.. لاتخافي أبدا.. فأنا معك.. معك دائما وأبدا.. منذ البداية وإلى النهاية.. لاتخشي شيئا.. اطردي الخوف من قلبك.. فأنا أعرفهم جيدا.. إن قوتهم تكمن في خوفك منهم.. إن قوتهم تبدأ من داخلك فقط.. فاطردي الخوف من داخلك تطردينهم من خارجك أيضا.. أنا أعرفهم جيدا.. إنهم الزبانية..

الفتاة: أجل إنهم الزبانية.. ولكن كيف عرفت ذلك!! إنهم فعلا كذلك.. ولكنهم يبحثون عني أنا..

الفتى: ويبحثون عني أنا أيضا..

الفتاة: عنك؟.. أنت أيضا !!

الفتى: نعم..

الفتاة: ولكن كيف عرفتهم؟

الفتى: من ملابسهم.. الزمن الهدوء وسوف تري.. أن كل شيء سيمضي في هدوء أيضا.. سيصبح الموضوع كله كالحلم الأبيض الوردي.. الرقيق..

الفتاة: أرجوك راحمني منهم.. ولاتتركني لهم.. فأنا خائفة من كل شيء.. حتى من نفسي..

الفتى: لقد وعدتك وأنا دائما أفي بوعدي..

الفتاة: ولكن كيف تتصرف حيالهم.. إنهم كثيرون.. أشرار وأنت رقيق وديع..

الفتى: الزمي الهدوء.. واسترخي قليلا.. واتركي زمام الأمور لي.. نحن معا.. وسنكون معا دائما وأبدا.. بل نحن.. وكلانا نشكل الآن قوة هائلة نستطيع بها أن نقف في مواجهة أي خطر يحيق بنا.. ومهما كانت خطورته.. أنسيت ماذا أحمل معي!.

الفتاة: يودا...

الفتى: والآن يا حبيبتي.. أعطني يدك الرقيقة.. وسوف نواجه العالم وشروره سويا... سنواجهه بالحب الذي جمعنا على يد فيبس.. سنواجهه بيودا الشرير المدمر والمشبع بالإيدز.. سنواجهه بنيران الكبريت الذي أحمله معي دائما.. إني قادر ومعك.. على مواجهة العالم.. حتى ولو كان بالرفض..

(الفتى يمسك بعلبة الكبريت في يده.. ويمسك بيد الفتاة باليد الأخرى.. يقفان ملتصقين.. صمت..)..

(يسمع صوت بالميكروفون يقترب شيئا فشيئا..)

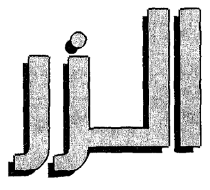
... و... سلما أنفسكما فورا.. وبدون أي مقاومة.. المكان كله محاصر بعدسات التلفزيون.. ومن جميع الجهات.. لدينا رجال مسلحون ومدربون على استخدام العنف في مواجهة العنف.. في مواجهة التمرد.. في مواجهة الصمت.. سوف تعودان سويا وفورا إلى المستشفى ... ونعدكما بعدم استخدام العنف معكما.. بل ستجدان معاملة كريمة.. نحن نعرف ونقدر ظروفكما.. إنها ظروف خارجة عن إرادتكما.. ظروف خارجة عن لاشعوركما وعقلكما غير الواعي..

كلنا معرضون لذلك.. فسلما أنفسكما لنا نحن أصحاب الإرادة والشعور والعقل الواعي.. نحن أصحاب القوة والهيمنة وأصحاب الحق الوحيد في تصنيف البشر.. كما نشاء وبالكيفية التي نريدها.. لقد صدر بيان حديث.. إنساني للغاية وإلى أبعد المدى.. ينادي بإلغاء العلاج بالجلسات الكهربائية.. بدون عنف.. بدون تيار من الماء البارد المتدفق والمندفع من الدش.. نحن نعيش في عصر جديد تماما.. لدينا علاج جديد بلا عنف.. علاج بالموسيقى.. أجل بالموسيقى.. هذا كل شيء.. قفا حيث أنتما.. نحن نقترب.. نقترب.. نقترب..

(الفتى والفتاة.. ينظران إلى بعضهما.. الدموع تسيل من أعينهما.. ورغم ذلك يواجهان الجمهور بالصمت... الصمت..)..

صمت...

موسيقى...

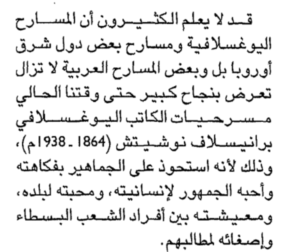


الزر

مسرحية كوميدية من فصل واحد

تأليف الكاتب اليوغسلافي:
برانيسلاف نوشيتش
ترجمة وتقديم:
د. جمال الدين سيد محمد

تقديم



قد لا يعلم الكثيرون أن المسارح اليوغسلافية ومسارح بعض دول شرق أوروبا بل وبعض المسارح العربية لا تزال تعرض بنجاح كبير حتى وقتنا الحالي مسرحيات الكاتب اليوغسلافي برانيسلاف نوشيتش (1864 ـ 1938م)، وذلك لأنه استحوذ على الجماهير بفكاهته وأحبه الجمهور لإنسانيته، ومحبته لبلده، ومعيشته بين أفراد الشعب البسطاء وإصغائه لمطالبهم.

ولقد اكتشف نوشيتش نفسه عند كتابته لأول مسرحية كوميدية، وبذلك دخل ميدان الأدب اليوغسلافي بوجه واضح وقلم بارع. فالكوميديا شيء فطري في نفس نوشيتش. إنه يضحك من أخطاء الناس وعيوبهم معتقدا في قرارة نفسه أن الشر لن يدوم، كما يعتبر الضحك في حد ذاته سلاحا.. بل سلاحا ماضيا.

وجميع المسرحيات التي كتبها نوشيتش تبرز قدرته الخلاقة على كتابة المسرحيات الكوميدية، وتبرز مهارته وشخصيته التي تظهر على خشبة المسرح من خلال شخصيات مسرحياته المقنعة ومن خلال لغتها السهلة السلسة.

ولم يكن نوشيتش يعمد إلى الصراحة المباشرة فيما قصد إليه من نقد وسخرية، وفيما أراد لمسرحياته من هدف، بل كان يسلك من أجل ذلك كله طريقا من شأنه أن يعمل على إيصال ما قصد إليه وما أراد إلى القراء والمشاهدين في خفاء.

شخصيات المسرحية

الزوج

الزوجة
الحما
الحماة
الخادمة

كل شيء يثير الانفعال في الحجرة الصغيرة اللطيفة التي تخص موظفا بالفئة الأولى، هو وزوجته والخادمة وتلك الأشياء التي تمثل كل شيء مثير للانفعال: القبعة التي تقف في عظمة على أحد الكراسي، وبدلة السهرة المعلقة على مسند كرسي آخر، والحذاء اللميع القابع على الأرض والمنشفة الواقعة على الأرض، وفرشاة الحلاقة المقلوبة وهي لا تزال مليئة برغوة الصابون ترتفع في إباء على المنضدة كالريشة التي تزين قلنسوة الحارس. كل هذا مثير للانفعال والأعصاب لأنه على علم بأن هذا الموظف من الفئة الأولى قد حصل على دعوة للعشاء من السيد الوزير، وموعد هذه الدعوة محدد في الساعة التاسعة مساء. إلا أنه باعتباره موظفا من الفئة الأولى فعليه أن يتواجد بالمكان قبل الموعد بخمس عشرة دقيقة على الأقل.

يجلس الموظف إلى المائدة المغطاة بمفرش طويل ويقوم أمام المرآة بتزرير زر ياقة القميص. وتقف زوجته بجانبه وهي تمسك برباط العنق وتقف الخادمة من الناحية الأخرى وهي تمسك بالصديري. وقد ارتدى الموظف البنطلون المثبت بالحمالات على كتفيه وانتعل الشبشب في قدميه.

المنظر الأول

الزوج: هذا شيء فظيع، لقد أصابني التعب. لا يمكن. تفضلي، حاولي أنت.
الزوجة: (تترك رباط العنق على المائدة وتحاول أن تزرر له الياقة ولكنها لا تفلح) لا يمكن.
الزوج: (ينهض في عصبية من على الكرسي) طبعا لا يمكن. وكم الساعة؟
الزوجة: (تنظر من خلال الباب المفتوح إلى الحجرة الأخرى) الساعة الثامنة.
الزوج: الساعة الثامنة وأنا لم أنته بعد من تزرير الزر.
الزوجة: ولكن لا تكن عصبيا، لديك متسع من الوقت حتى الساعة التاسعة.
الزوج: أجل، حتى الساعة التاسعة! ولكن إذا دعاكِ الوزير للعشاء في الساعة التاسعة فينبغي على الأقل حتى الثامنة أن تنتهي من تزريِر الزر. أتعرفين ماذا تعني دعوة العشاء عند الوزير؟ هذا يعني أنه سيكون موجودا أيضا وزراء آخرون، وستتحدث، وسيجري حديث خاص، وسيتعرفون عليّ وسيكونون عني رأيا معينا.. هاهو الأمر... وأنا ما زلت في الساعة الثامنة لم أنته حتى من تزرير الزر.
الزوجة: ستزرر الزر، لديك متسع من الوقت.
الزوج: شكرا لك! لدي ساعة من الزمن. ساعة من الزمن لتزرير زر، وساعة لتزرير الزر الآخر، وساعة لتزرير الزر الثالث.. ويمكنني حتى الفجر أن أنتهي من تزرير الأزرار، ولينتظر الوزير إلى أن أنتهي من تزرير الأزرار. شكرا!
الزوجة: ولكن، أرجوك، اهدأ، إذا لم تهدأ فسيصعب عليك أكثر أن تزرر الزر.. اجلس جيدا وفي هدوء.

الزوج: حسنا، ها أنذا، سأهدأ.. (يجلس مخاطبا الخادمة) كم الساعة؟

الخادمة: (تنظر إلى الحجرة الأخرى) الساعة الثامنة ودقيقة.

الزوج: إن الوقت يمر بسرعة!.. (يحاول ثانية أن يزرر الأزرار) ها أنذا سأكون هادئا.. في غاية الهدوء (يزرر الزر في عصبية وعندئذ يسقط منه الزر) ها هو، والآن يحدث هذا أيضا! (ينحني ويبحث عن الزر حول الكرسي).

الزوجة: ماذا حدث؟

الزوج: سقط مني! (يركع على ركبتيه ويبحث).

الزوجة: سقط الزر!

الزوج: طبعا الزر! اللعنة، أين سقط؟ وكأن الأرض قد بلعته. (يجلس على ركبتيه ويرفع يديه في يأس) يا ربي. ويحدث هذا أيضا الآن! ومن المؤكد أنه لا يوجد بالمنزل زر واحد زائد.

الزوجة: لا يوجد.

الزوج: طبعا لا يوجد. إذن تفضلي أنت بالذهاب للعشاء عند الوزير طالما أنه لا يوجد لديك زر احتياطي بالمنزل. لماذا تنظران إليّ بالله عليكما؟ أتعرفان ماذا يعني فقدان زر في هذه اللحظة؟.. يعني عدم الذهاب إلى العشاء! وهل تعرفان ماذا يعني عدم الذهاب عند الوزير للعشاء؟ هذا يعني.. ساعداني بالله عليكما، ابحثا، ابحثا!

الزوجة والخادمة: (يركعان على ركبتيهما والآن الثلاثة كلهم يسيرون على الأربع وهم يستندون على أيديهم، ويبحثون عن الزر على الأرض حول المائدة).

الزوج: (وهو يبحث) طبعا ما دام المرء يبحث عنه فلن يجده، ولو كنت لا تحتاج إليه لقفز وحده إلى عروة القميص.

الزوجة: ألم يدخل تحت السجادة؟

الزوج: ممكن، ولما لا؟ إذا كانت المصيبة تريد أن تطارد المرء فيمكن للزر أن يقفز حتى إلى المطبخ.

الخادمة: يا للعجب، إنه غير موجود في أي مكان!

الزوجة: في أي مكان؟

الزوج: (يجلس في يأس على الأرض) طبعا غير موجود. هذا أمر ليس بالعجيب على الإطلاق. لقد تدخل الشيطان، هذا هو كل ما في الأمر. تحصل على دعوة من الوزير للعشاء، ولأول مرة يدعوك الوزير لتناول العشاء، وهذا العشاء سيضمن لك النجاح في الحياة، وأنت ينبغي أن تكون جاهزا ومرتديا ملابسك (بينما يتحدث هو تجلس زوجته والخادمة أيضا على الأرض وتنصتان إليه) وينبغي أن تنتهي من ارتداء ملابسك على الأقل حتى الساعة الثامنة والنصف وأن تتحرك من المنزل لكي تصل قبل الموعد المحدد في الدعوة بعشر دقائق على الأقل. ولكن، تعتقد من الذي يعترض طريقك؟ زر، زر عادي ويقول لك: إيه يا بني، لن تحقق نجاحا في الحياة، أنا لا أسمح لك!.. وأنت أيها الزر العادي تقف في طريقي؟ - أجل، أنا الزر العادي، ها... هو... لكي ترى، سأقفز من عروة القميص وأتدحرج على الأرض وتفضل بالعثور عليّ الآن. تفضل بالعثور عليّ، وأنا أعلم أنك لا تملك بالمنزل زرا احتياطيا، وأريد أن أراك كيف ستزرر الياقة، تفضل لكي أرى..

المنظر الثاني

الحماة: (تدخل من الباب وتصاب بالذهول وهي تراهم في هذا الوضع الغريب) ماذا تفعلون؟ بالله عليك يا زوج ابنتي، الساعة تقترب من الثامنة والنصف وأنت...

الزوج: (يصيح في فزع) كم الساعة؟

الحماة: الساعة الثامنة والنصف تقريبا.

الزوج: (في يأس) يا ربي! الساعة الثامنة والنصف. لا أريد كلمة بعد ذلك! أتفهمين، لا أريد كلمة أكثر من ذلك. اتركي الحقيبة واخلعي القبعة وهيا على ركبتيك!

الحماة: ماذا!

الزوج: الزر. أتعلمين ماذا يعني هذا الزر؟

الحماة: (في دهشة) وكيف لا أعلم؟

الزوج: مستقبلي متوقف على زر، والزر ضاع، غير موجود، اختفى.. ابحثي، ابحثي بالله عليك! (الجميع والحماة أيضا ينحنون على الأربع ويشرعون في البحث)..

الحماة: (وهي تبحث) وأين سقط بالتقريب!

الزوج: سقط هنا، تحت المائدة، ولكنه غير موجود. لقد تدخل الشيطان ولا يعلم أحد إلى أين دفعه. ابحثوا في كل مكان، وفي كل الأنحاء!

(يتفرقون وهم يزحفون على الأربع في كل أنحاء الغرفة باحثين عن الزر).

المنظر الثالث

الحما: (يدخل فجأة من الباب ويتملكه الذهول) ما هذا بالله عليك يا أخي!

الزوج: (يرفع رأسه وفي هذه اللحظة تطرأ على باله فكرة فيقفز ويمسك بحماه من رقبته وهو يشد رباط عنقه).

الحما: ماذا بالله عليك يا أخي؟ (النسوة الثلاث يصرخن وينهضن واقفات ويحطن بهما).

الزوج: الزر، إما الزر وإما حياتك! (انزع منه رباط العنق وعندما يلحظ أنه يرتدي قميصا من الطراز القديم ذي الياقة المستوية المغلقة بزر من الصدف مثبت بالحياكة تتملكه خيبة أمل فظيعة وينزل يديه وهو واهن العزم) إنك رجل من القرون الوسطى؟ من لا يزال حتى اليوم يرتدي مثل هذه الياقة؟

الحما: قلت لزوجتي ولكنها..

الحماة: هكذا كان والده يرتدي وليرتدي هو أيضا مثله. أتريد وهو متقدم في السن أن يبدأ في التأنق؟

الحما: ومع ذلك فأنا لا أفهم كل هذا!

الحماة: الزر، فقد الزر ولا يمكنه أن يذهب للعشاء عند الوزير.

الزوجة: تصوروا، بسبب الزر!

الزوج: (في يأس) بسبب زر تافه.

الحما: أوه، أيها الناس، ألا يمكن أن تقدموا أية مساعدة؟ أيمكن أن.. ولكن لا يمكن..

لقد أغلقت المحلات أبوابها.

الزوج: (يتذكر ويصيح) الصحيفة، أعطوني الصحيفة. صحيفة اليوم!

الجميع: (يهرولون... موجودة، طبعا غير موجودة. كل شيء تآمر ضدي. هل يعرف أحد ما هي المسرحية التي يجري عرضها بالمسرح الليلة؟

الخادمة: عطيل.

الزوج: حسن جدا، إنه عرض مسرحي وله ملابسه الخاصة! رائع!.. يا حماي العزيز، ستهرول في الحال إلى المسرح، وهو ليس ببعيد، وكل الممثلين يرتدون ملابس المسرحية وقمصانهم بأزرها معلقة في غرفة حفظ الملابس. تسلل إلى حجرة الملابس...

الحماة: طبعا إلى حجرة ملابس الرجال فقط..

الزوج: (في عصبية) أجل، بالله عليك، النساء لا يملكن نفس الأزر.

الزوجة: وممنوع التسلل إلى حجرة ملابس النساء.

الحماة: ولأنه ممنوع فإنه يتم التسلل.

الزوج: أرجوكم الهدوء. لا أريد أية إيضاحات ثانوية (مخاطبا حماه)

ستتسلل إلى حجرة ملابس الرجال. وإذا لاحظك أحد من العمال فقل له إنك شقيق خالة برابنتسيف أو أنك عم عطيل.

قل له أي شيء، أو من الأفضل ألا تقل شيئا بل امنح عامل حجرة الملابس عشرين دينارا وتسلل إلى الحجرة وانزع أول زر تلمحه، أول زر تلمحه..

الزوجة: (حتى ذلك الحين تعثر على الصحيفة وتتصفحها) الليلة ليست مسرحية عطيل.

الزوج: وإنما؟

الزوجة: كانت تعرض بالأمس، أما الليلة فلا يوجد عرض.

الزوج: فظيع، هذا أمر فظيع! وحتى إدارة المسرح تعاندني. وكم الساعة؟

الخادمة: (تنظر إلى الساعة في الحجرة الأخرى) الثامنة وخمسة وأربعون دقيقة.

الزوج: (يتملكه الفزع) ماذا هذه هي اللحظة الأخيرة. اركعوا على ركبكم، ولا أريد أية كلمة أكثر من ذلك! لا أريد أن ينطق أحدكم بأية كلمة، ابحثوا، ابحثوا، هذه هي اللحظة الأخيرة! (ينحني الجميع على الأرض، يتفرقون في أنحاء الغرفة وهم يسيرون على الأربع).

الحما: (منذ اللحظة الأولى لدخوله الحجرة وهو ينظر إلى الخادمة في اشتهاء، وكان يراعي على الدوام أن يكون بالقرب منها. والآن بينما يمشون على الأربع يذهب وراءها دوما. والخادمة وهي تبحث عن الزر تنسل تحت المائدة المغطاة بالمفرش بحيث أنه لا يرى المشاهدون منها إلا الجزء الخلفي فقط. وينسل الحما هو أيضا تحت المائدة وهو ذاهب في إثرها بحيث أن المشاهدين لا يرون إلا مؤخرتي جسديهما).

الحماه: (وهي تزحف في الحجرة على الأربع تصادف المنظر السابق) وبعد تعرفها على مؤخرة زوجها تصيح في فزع وتجلس على الأرض).

الزوج: ماذا؟ هل عثرتم عليه؟

الحماة: أجل عثرت عليه، ولكن ها هو ما عثرت عليه! (تخلع الحذاء من قدمها وتضرب زوجها في غضب شديد على مؤخرته الظاهرة) أيها العجوز الخبيث!! أيها

الشقي! (تنهض في سرعة وتمسك بزوجها من مؤخرته وتجذبه).

الزوج: (يجلس على الأريكة ويشد شعره ويصرخ) كم الساعة؟ تكلموا كما الساعة؟

الحماة: (بعد أن جذبت زوجها الذي وقف معتدلا) لماذا دخلتم هنا؟ يا رب أن تدخل إلى المكان الذي لا تعود منه أبدا!

الزوج: تكلموا، كم الساعة؟

الحماة: (تمسك بزوجها) هل ستتكلم؟

الحما: ماذا أقول؟

الحماة: لماذا دخلت إلى هناك؟

الحما: كنت أبحث عن الزر.

الزوج: أتسمعونني، كم الساعة؟

الخادمة: (وقد نهضت أيضا منذ وقت إخراج الحما تنظر إلى الحجرة الأخرى) الساعة التاسعة إلا أربع دقائق.

الزوج: يا ربي، حياتي مقابل زر!

الحماه: كنت تبحث عن الزر؟ تبحث عنه هناك تحت المائدة؟ هيا تكلم، تكلم، وهل على الأقل وجدت الزر؟ (تهزه) هيا تكلم.

الحما: أجل.

الزوج: (يقفز) أيها المنقذ! (يعانقه ويقبله) أيها المبعوث الإلهي! أعطني إياه، أعطني!

الحما: (يعطيه الزر الذي كان يمسكه في يده).

الزوج: (ينظر ويصاب بالفزع وكأنه يمسك ضفدعة في يده) هذا زر حريمي!

الحماه: حريمي؟! (تمسك بالزر وتقترب من الخادمة وتقارنه بالزر الموجود على بلوزتها) أجل، أجل. ها هو، هنا، زر ناقص عند الصدر بالضبط. لقد شده من على صدرها، أيها العجوز البائس! (مخاطبة الحما في غضب شديد) آه، أيها المبعوث الإلهي، ستدفع غاليا ثمن ذلك! آه، آه! (تشد شعرها وتسقط على الأريكة في الناحية المقابلة).

الزوج: (وهو يسقط في يأس على الأريكة) كم الساعة!

الخادمة: الساعة التاسعة.

الزوج: ضاع كل شيء، كل شيء!

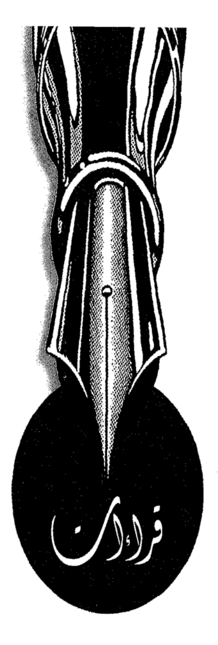
الحماة: ضاع كل شيء، كل شيء!

الزوج: زر أضاع كل نجاح حياتي!

الحماة: زر أضاع زواجي كله.

الزوج والحماة: (معا) ضاع كل شيء، كل شيء!

(ستار)


قراءات

نماذج وصور للمرأة في القصة الكويتية القصيرة

(ألقيت في أمسية ثقافية برابطة الأدباء)

فاطمة يوسف العلي

أعتبر ما أقوم به الآن قراءة في عدد من القصص القصيرة التي تتمحور حول نموذج المرأة، أو صور المرأة في الكويت، فأنا لا أقدم في هذه القراءة مسحا شاملا كاملا، لكل الأدباء الذين يكتبون القصة القصيرة، ولا تعريفا وافيا لكل القصص حتى في حدود موضوع المرأة، لقد انتقيت عددا من هذه القصص، لأسباب مختلفة، قد تكون أسبابا تاريخية، بمعنى أن قصة معينة اكتسبت أهميتها لموقعها التاريخي، وقد تكون الأسباب فنية، بمعنى أن هذه القصة محبوكة، أو طريفة، أو جديدة في أسلوبها الأدبي، وقد تكون الأسباب نفسية، فأنا مثل كل القراء، حين أقلب

صفحات كتاب، أعتمد على ذوقي الخاص، واستجابتي النفسية. قد أنجذب إلى هذا الكتاب فلا أترك فيه سطرا واحدا، بل ربما أقرأه في يوم واحد أو جلسة واحدة، وقد أزهد فيه وأشعر بالتنافر معه، فأهجره بعد عدد من الصفحات، وأحيانا بعد قراءة العنوان فقط!! هذا طبعا تصرف غير صحيح من الناحية العلمية، ولكنه طبيعي من الناحية النفسية الذوقية، فأنت تأكل ما يعجبك، تلبس ما يروقك، تأكل ما تشتهيه نفسك.. وتقرأ أيضا ما تشعر أنه يحقق لك المتعة أو الفائدة.

هذا توضيح، أردت أن أضعه أمامكم، لأبين الأساس الذي اخترت عليه هذه النماذج والصور القليلة، وأعتقد أنها غير شاملة، كما وضحت، ومع هذا فإنها تفيد في توجيه اهتمام كتاب القصة والنقاد إلى هذه الجوانب في القصة القصيرة في الكويت.

وأحب أن أوضح ثانيا.. أسباب اختياري لموضوع المرأة. طبعا لست محتاجة إلى توضيح الاكتفاء بالقصة القصيرة، فهي - في الإبداع القصصي الكويتي - الأقدم، والأكثر، والأجمل، أما الرواية فإنها لم تصل إلى الدرجة التي تلفت الاهتمام، إلا أخيرا جدا، عند أديبنا الكبير إسماعيل فهد إسماعيل بصفة خاصة، ثم عند وليد الرجيب، المتفوق - إلى الآن - في قصصه القصيرة، ونحن نتذكر الآن أن مجموعته الأولى: «تعلق نقطة.. تسقط.. طق» عام 1983 لفتت إليه الأنظار، وشعرنا عند صدورها أن موهبة جيدة بدأت في الحضور..

وهنا أصل إلى أسباب اختياري لموضوع المرأة. ولكن: هل يحتاج ظهور المرأة في القصص إلى تبرير أو شرح؟ لقد قال القدماء: الأرض مؤنثة، والشمس مؤنثة، والسماء مؤنثة.. باختصار: الحياة مؤنثة.. فهل نستغرب أن يكون العنصر النسائي في القصص مهما، واضحا، متنوعا؟ إن قسمة الحياة بين الرجل والمرأة تعني أن الكلام على أحدهما دون الآخر يظل ناقصا، فالحركة لا تتم إلا بالتوازن بين الذكورة والأنوثة.. وهنا نلاحظ أن الكتاب الرجال عادة، وفي كل مكان، وفي الكويت، هم الأسبق، والأكثر، ومن هنا يكون اهتمام المرأة بما يكتب الرجل عنها.. كيف يراها؟ كيف يصورها؟ كيف يتمناها؟ ماذا يسند إليها من أدوار في المجتمع؟ في الحب؟ في الحرب؟ في الجريمة؟ في السلام الروحي والاستقرار؟ في الحفاظ على الأسرة؟

هذه أسئلة في صميم موضوع المرأة، وهي أسئلة نجد أجوبتها في هذه القصص التي اخترتها، أو اخترت أن أعرضها عليكم في هذه القراءة.

يدخل في أسباب الاختيار أنني أنتمي إلى جنس النساء، ولا أقصد أبدا أن المرأة هي الأكثر إجادة واتقانا في تصوير المرأة.. هذا السؤال أجبت عليه في حديث إذاعي من قبل، فلو قلنا إن المرأة هي التي تجيد تصوير المرأة، فمن اللازم تعميم القاعدة فيكون الرجل أقدر على تصوير الرجل، والطفل أقدر على كتابة قصص الأطفال، وهكذا.. وهذا أمر لا نقتنع به، فالموهبة الأدبية هي الأساس، ويمكن أن توجد في المرأة، كما في الرجل.. أما خبرة المرأة لعالمها الداخلي، بأحاسيسها، بمشكلاتها، فإنها لا تحتمل الكثير من المناقشة، فمن الصعب التسليم بأن رجلا ما يستطيع اكتشاف مشاعر المرأة وأفكارها، وعقدها، ومخاوفها الموروثة، والمكتسبة، أكثر من المرأة نفسها.. إلا إذا افترضنا أن هذا الرجل عالم، وأن هذه

المرأة جاهلة، غافلة!! أما إذا كان مستوى العلم واحد، فإن المرأة تتفوق بأنها تملك الخبرة الداخلية.. تملك الممارسة الفعلية، تملك المعاناة الشخصية.

واسمحوا لي أن أقول إنني شاركت في بعض القصص في هذا الموضوع، وأنني أجد من اللائق ألا أتحدث عن قصصي، لأن هذه الأمسية الثقافية لم تعقد لهذا الغرض، ولكني - من باب الصدق مع النفس ومعكم - أشعر أن اهتمامي بموضوع المرأة بدأ أصلا من كتابتي القصصية. روايتي القديمة التي نسيتها، وأعتقد أنكم نسيتموها أيضا، فقد كانت مبكرة جدا، صدرت عام 1971، هذه الرواية: «وجوه في الزحام» بطلتها فتاة تعرضت لظلم ابن عمها، الذي خطبها، ثم فسخ خطبته، لأنه أرقى منها في حمل الشهادات، وهو موضوع عرفه المسرح عندنا، لكنني جعلت الفتاة في «وجوه في الزحام» تثأر لنفسها.. جعلتها تتعلم حتى أعلى الشهادات، وترفض الزواج من ابن عمها حين رجع إليها.. طبعا.. هذا حلم رومانسي، وأمنية تناسب تجربتي في ذلك الوقت، أما مجموعتي الأخيرة، بعنوان: «وجهها وطن» ففي جميع قصصها.. نماذج وصور متعددة لتجارب المرأة ومعاناتها.. ولا أريد أن أتوسع في هذه النقطة بالذات، فهذه المجموعة جديدة، ووصلت كثيرا من الأيدي، ويمكن الرجوع إليها، وأكتفي بهذه الكلمات عنها، لأتوقف عند قراءتي في المختارات التي رأيت أن أعرضها عليكم.

من حق اسم سليمان الشطي.. الدكتور سليمان الشطي أن يذكر أولا، فهو قاص وناقد، وإذا لم يكن صاحب المحاولة الأولى في الكتابة عن المرأة، في قصصه، فإنه الذي نبهنا لتلك المحاولة الأولى، وأهميتها، في كتابه الجميل: «مدخل القصة القصيرة في الكويت»، وذلك فيما كتبه عن قصة «منيرة» التي أبدعها الشاعر خالد الفرج، وهي قصة لم تكتمل، نشرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مجلة الكويت سنة 1930! إن من حقنا أن نفخر بهذه المبادرة المبكرة، وأن نجد فيها سبقا إلى فنون الأدب الحديثة، وقد لفت انتباهي حقا ما كتبه الدكتور الشطي في تحليله النقدي لقصة «منيرة»، وهي أنها في موضوعها الاجتماعي تتحرك في دائرة الاهتمام التي كانت تتحرك فيها القصة القصيرة في العالم العربي كله تقريبا، بل إنه يحدد بدرجة أدق أن الأسلوب السائد عند كتاب القصة في تلك الفترة كان «الطرح لقضية المجتمع من خلال المرأة» ويرى كذلك - والكلام لا يزال للدكتور سليمان الشطي - أن دعاة الإصلاح رأوا أن حرية المجتمع وتطوره لن يكون إلا إذا تحرر هذا النصف المهم.. أي.. المرأة.

هذه مسألة مهمة جدا، لأنها تدل على أن الأدب في الكويت، حتى قبل النفط بعشرين عاما، وهي مسافة غير قصيرة، كان متطلعا إلى التجديد، كان قريبا جدا من الفنون الأدبية الحديثة، وهذه القصة المبكرة - قصة منيرة للشاعر خالد الفرج - هي فخر لكاتبها، وفخر لناشرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد، رجل الإصلاح والتنوير، وفخر لفن القصة القصيرة في الكويت.

ولكن لا نريد أن نحصر أهمية قصة «منيرة» في أنها مبكرة، أو رائدة، أو جديدة.. المهم أنها قصة جيدة من الناحية الفنية، وهذا ما يؤكده تحليل الدكتور الشطي.. فمنيرة - كما يقول في الصفحة 15 من كتابه المشار إليه - «فتاة جميلة خارقة الجمال من حيث الشكل والقشرة،

ولكن في داخلها قلبا ساذجا، وعقلا مملوءا بالخرافات، فإيمانها عميق بأحاديث العجائز، سريعة التصديق والانقياد» وهي أيضا أمية، مكسال، شغوفة بالزينة، خاضعة لحكايات كرامات الصالحين وخوارق الزار!! نستطيع أن نصفها بأنها الجميلة السطحية، أو التافهة.. ولكن أتساءل: هل كانت منيرة جميلة وتافهة وفارغة، لأن «الرجل» ينظر إلى المرأة - بصفة عامة - على أنها كذلك؟ أو أنها تمثل الوعي الاجتماعي المنتشر في ذلك الحين؟ أو أن كاتب القصة فضل هذه الصورة ليعمق التناقض بين منيرة وزوجها؟ ذلك أننا نجد الزوج، واسمه عبدالقادر، وهو - بالمناسبة ابن عمها، كما هو العرف في المجتمعات الخليجية - مدمن قراءة، مثقف، يعني: نقيض لزوجته، ويبلغ التناقض درجة أن يذكر الكتاب أنه يؤمن بالعلم فقط، يعني: ملحد.. وهكذا اجتمع الزار وكرامات الأولياء - مع الالحاد، تحت سقف واحد.. وطبعا لا نتصور أن حياة هذه الزيجة يمكن أن تستمر، وهذا ما كان.. فمنيرة عقيم، لم تنجب، وهذا العقم رمزي، لأن الحياة الزوجية بين امرأة خرقاء - كما وصفها - تؤمن بالخرافات، ورجل مثقف يؤمن بالعمل، لابد أن تكون حياة عقيمة.. بمعنى أنها غير قابلة للاستمرار..

وتنتهي القصة بأن يقرر الزوج أن ينشئ بيتا جديدا بزوجة جديدةمثقفة، تمنحه الطفل الذي يتمناه، ويحتفظ بابنة عمه الجاهلة يتمتع بجمالها ويضحك من سذاجتها.

هذا أول طرح لقضية المرأة، يرجع إلى عام 1930، ويبدأ به شاعر، هو خالد الفرج. والقصة بهذا التركيب ناضجة، ووضعت يدها على موضع الوجع في المجتمع، سواء سنة 1930 أو سنة 1996، وهو أن المرأة الجاهلة تفسد حياتها، وأن الخرافة عقيم، لابد أن يعبث بها العلم، ويسخر منها. وفي هذه القصة إشارة ذكية جدا.. أن الزوج: عبدالقادر، هرب من زوجه إلى زوجة أخرى، أو: من امرأة.. إلى امرأة غيرها، ولا أستطيع أن أحكم.. هل قدر الرجل.. أنه لا يتخلص من امرأة.. إلا بامرأة؟! أم أنه قدر المرأة ذاتها، لا يتمكن الرجل من هزيمتها.. إلا بمساعدة من تلك المرأة.. الأخرى؟!

كانت هذه هي البداية، وهي بداية مشرفة، وقد كشف عنها لنا كتاب: «مدخل القصة القصيرة في الكويت»، ومن حق مؤلفه الدكتور سليمان الشطي أن نتوقف عند إبداعه القصصي الذي يكمل مسيرته الفنية، وأختار له من آخر مجموعة قصصية صدرت له العام الماضي، بعنوان: «أنا.. الآخر» أختار أول قصص المجموعة، وهي بعنوان: «جسد» والجسد هنا المقصود هو جسد المرأة، التي نجدها، أو يجدها الكاتب ملقاة في أحد عنابر المستشفى أيام الاحتلال، لا تجد أحدا يعتني بها، لقد ماتت بين جرحى الحرب الآثمة وحمل جسدها آخر صفعة وجهت إليها، أو إلى وطنها، ولكن هذا الجسد ذاته كان يحمل آثار عمرها القاسي، وتجاربها المؤلمة..

القصة يحكيها ابن عن أمه، وهذا المدخل الموفق جدا، كان السبب في أن عاطفة العلاقة بين الابن والأم أدت إلى وصف هذه الأم بكل جميل، فالولد لا يرى في أمه غير الحنان والطيبة والرعاية، ولكن سليمان الشطي في هذه القصة لم ينظر إلى الأمومة بمنظار رومانسي، وخصوصا أنه كتب تاريخ الأنثى في الكويت على جسد هذه الأم..

وتاريخ الأنثى، أو المرأة في مجتمعنا ليس رومانسيا، إنه مزحوم بالصراع، والقلق، والخوف.. من الأب، من المجتمع، من الزوج، من التقاليد.. هكذا كانت حياة هذه الأم..

كيف كتب المؤلف تاريخ المرأة على جسدها؟

يقول في وصفها:

«في جانب الوجه أثر واضح من ضربة مفاجئة، خط هلالي مغروس، يتضح مداه عندما تحرك ملفعها».

وفي مكان آخر يجعلنا الكاتب نتحسس نتوءا في رأسها لجرح آخر لم يخفه شعرها الكثيف، ونعرف - فيما بعد - أن هناك حرقا ترك أثره في أعلى فخذها، بل نعرف أن في إحدى قدميها التواء!!

هكذا تعددت الجروح حتى شملت كل جسد هذه المرأة، الأم، ومع هذا وصفها بأنها جميلة، وأن طريقتها في الكلام ذات جاذبية خاصة. وقد رسم الكاتب هذه الشخصية نفسيا بطريقة توضح السبب في كل هذه الجروح، في الوجه والرأس والفخذ والقدم.. المشكلة أنها شديدة الحساسية للأصوات، تنزعج وتفقد وعيها إذا فاجأها صوت شديد أو خشن أو صارم، لا تتوقعه. ولكن سليمان الشطي لم يقدم لنا قصة سيكولوجية.. بالطبع.. الجانب السيكولوجي موجود في القصة، وحتى اختيار الحساسية للأصوات المفزعة أو الحادة هو اختيار موفق، لأنه يناسب طبيعة المرأة التي تعشق الثرثرة، ولا تتوقف عن الضوضاء، ولكن إذا فاجأها أي صوت غريب لا تتوقعه فإنها تستسلم لرد فعل قد يلحق بها ضررا فادحا، وهذا ما حدث!! إن الكتاب - كما ذكرت - لا يقدم لنا شخصية المرأة سيكولوجيا.. إنه مهتم بالمجتمع.. ولذلك كان الجرح الذي أصاب هذه المرأة، في كل مرة، سببه شيء آخر خارج عن حرصها الشخصي أو سلوكها.

في شبابها، وهي في السابعة عشرة، تطلعت إلى ابن الجيران، لم يكن الشارع أو السوق، كما هو الآن، مكان المقابلات.. كان تبادل الإشارات ما بين السطوح، أو ما بين السطح والشارع.. ذات مرة فاجأها صوت من خلفها، ألقت بثقلها على السور الطيني المبتل المتآكل، سقطت في الشارع، ألقى أحد العابرين عليها بشته المهترئ.. وحدث التواء القدم!!

حين كبرت، وبدأ زوجها يسمح لها بالخروج لشراء بعض الأغراض، حدث مصادفة، تعارك رجلان في الشارع، قبل أن تبحث عن مهرب دفع أحدهما الآخر في اتجاهها، فحشرها في الطوفة، وحدث هذا الهلال في صدغها!!

في مرة ثالثة وكانت أمام الفرن تصنع خبز زوجها صعد أحد الجيران على السطح، وكانت جلستها أمام النار مكشوفة، فانزعجت، وسارعت لتستر نفسها، فأطبقت فخذيها على الحديدة الملتهبة..

بهذه الطريقة المشوقة كتب سليمان الشطي تاريخ المجتمع، تطور الحياة في الكويت على جسد امرأة، أم، عادية، وكأنه يقول إن جسد المجتمع مملوء بالجراح.. ولكنه جميل. أما آخر هذه الجراح فقد اقترن بالحرب، والتحرير.. لقد ماتت كل الجراح.. في الجرح الكبير.

×××

مرة أخرى أرى من الواجب أن أذكر بأنني لا أقصد التأريخ للقصة القصيرة في الكويت، ولم أفكر في تقديم مسح شامل لفنونها، أو حتى اختيار نماذج لجميع كتابها، والأمر لا يزيد - كما قلت

سابقا - على أنه نوع من القراءة القائمة على الإعجاب بعدد محدود جدا من القصص التي يمكن اعتبارها علامات لهذا الفن في الكويت.

وهنا أتوقف عند جانب نادر وطريف، تنبه إليه عدد قليل من كتاب القصة الكويتيين، وأقصد تلك المرأة «الأخرى» غير الخليجية، التي تعيش في الكويت بدافع العمل، مهما كان نوعه، أو في صحبة الزوج الأجنبي. إنها صورة من صورة المرأة، تختلف في وصفها ومعاناتها عن المرأة الكويتية، وكذلك تختلف درجة ظهورها في القصة ذاتها، فهي مع تأثيرها الواضح في صنع الحدث القصصي لا تظهر شخصيتها بنفس الدرجة، وهذا الإظلام حول هذه الشخصية يناسب الوضع الذي يسمح لها المجتمع الكويتي بأن تظهر أو تختفي فيه. هنا سنجد قصة سليمان الخليفي: «يأكلون على سفرة ساخنة»، وهي القصة الأولى في مجموعته بعنوان: «هدامة» (1974) وفي القصة نجد المرأتين: الزوجة الكويتية، والخادمة الهندية، مثية، وبيرثا، تعلق الزوج بالهندية الخادمة، وتعلقت الزوجة بالسائق، وكشفت ابنتهما الطفلة هذه العلاقة المزدوجة في السطر الأخير من القصة، حين قالت، وهي لا تعرف أي قنبلة فجرتها بقولها لأمها، أمام والدها: «أمس شفت أبوي مع الهندية، مثل يوم أشوفك مع سائقنا»!! وهنا أقول إن الاقتصار على هذا السطر يفسد القصة ويظلمها، وهي قصة جيدة، ولا أعتقد أن سليمان الخليفي كتبها ليصل إلى هذا السطر الذي يأخذ شكل الموعظة، «كما تدين تدان»، وإن كنا لا نعرف بالضبط هل الزوجة تعلقت بالسائق أو وجدت عنده ما لا تجد عند زوجها أولا، أو أن الزوج هو الذي تطلع إلى الخادمة الناضجة أولا واعتبرها من ممتلكاته، ومن حقه أن يصنع بها ما يشاء، وعدم وضوح هذه النقطة يدل على أنها غير مهمة في المضمون. وإذا قرأنا القصة سنجد أن هذه الهندية من بومبي أولا، وهذه المدينة ذات صلات قديمة مع بحارة الكويت ونواخذتها وتجارها، وبعض هذه الصلات تتعلق بالمرأة.

ونعرف أيضا أن زوج بيرثا معتقل وأخوها قتل في نضال سياسي، وهذه الإشارة السريعة تفسر حرمان بيرثا وحاجتها إلى الحب وخضوعها لأبي براك (الزوج) حين أرادها، وتفسر أيضا العلاقة بين القلق والاضطراب السياسي والاقتصادي وبين الهجرة والاضطراب والقلق العاطفي والنفسي. وقد استخدم الكاتب تعبيرات، رمزية طريفة، فالزوجة تنقطع سلسلة قلبها الذهبي، فتأمر بإعطاء القلب للسائق ليصلحه عند الصائغ، وفي موقف آخر تأمر بإعطاء ملابسها للسائق نفسه.. فهذه سلوكيات لها ظاهر وباطن، وتدل على حجم تداخل هذا الرجل، وقربه من نفس الزوجة.

في نفس العام (1974) كتب إسماعيل فهد قصة «الأقفاص» - وهي أيضا القصة الأولى في مجموعة: «الأقفاص واللغة المشتركة». إنها أقفاص وليست قفصا واحدا، فمدرسات السكن الداخلي في قفص شروط عقد العمل، وضغوط المجتمع، والحرمان، والغربة. أما ابن البقال الإيراني، الذي يجلس القرفصاء أمام البقالة، وعيناه على شرفة سكن المدرسات فإنه في قفص من مستواه الاجتماعي، وغربته، والحل الممكن عند الجميع هو الحل الذاتي، عند الشاب الإيراني، والتبادل بين مدرسات السكن،

وهو شيء ترفضه المدرسة المغتربة حديثا، ولكن القديمات يسلمن به، فليس من استطاعتهن حل آخر.

في قصة «الأقفاص» رمز، طائر الحسون الذي جاء إلى الكويت هدية في قفص.. إنه يضرب جوانب القفص بجناحيه بحثا عن الحرية، فهو رمز الحرمان، رمز الطبيعة المحبوسة. ولكن لماذا يقول إن هذا القفص جاء كهدية من الضفة الغربية؟ إن الضفة الغربية أيضا قفص، حبس كبير، ولكن القصة ليست سياسية، والقفص مكروه، وضد طبيعة البشر الذين خلقهم الله أحرارا، سواء كانوا في الضفة الغربية أو في أي مكان.

أما الشكل في قصة إسماعيل فهد إسماعيل فقد اعتمد على أسلوب السيناريو، فالقصة من لقطات، (8 لقطات) ما بين قصيرة، وممتدة، وقد حافظ فيها على طريقته التي نعرفها في رواياته: الاعتماد على استدعاء الماضي، واللغة المركزة المختصرة. وتختلف هذه القصة عن سابقتها عند سليمان الخليفي، في أن المرأة المغتربة عربية، وليست هندية، ومدرسة وليست خادمة، ولكن شعور الحرمان مشترك بين النوعين.. أما وسائل التغلب على هذا الحرمان فتختلف حسب نوع العلاقة بالمجتمع، أو القدرة على التصرف في الحدود الممكنة، والمجتمع سواء في أسرة أبي براك، أو في شروط عقد عمل المدرسة هو المصدر الضاغط على السلوك وهو بهذا يصنع المشكلة، ويحدد طريقة حلها.

أما وليد الرجيب، في مجموعته الأولى: «تعلق نقطة.. تسقط.. طق» فإنه يلمس مشكلة المرأة في قصتين، ولكن يطرحها من زاوية حرمان الرجل أولا. القصة الأولى بعنوان: «الفرصة الأولى.. أخيرة» وبطله عامل مخصص للنظام أمام إحدى دور السينما، يسمع من الرواد أن امرأة عارية تظهر صورتها في الفيلم المعروض.. يقرر أن يراها. يجتهد حتى يدخر ثمن التذكرة. يدخل ويسترخي في المقعد، لا تهمه قصة الفيلم، إنه يريد رؤية المرأة العارية.. يتأثر بجو التكييف البارد الذي لم يتعوده.. ينعس، يستيقظ على يد عامل الصالة الذي يطالبه بالخروج.. فقد انتهى الفيلم!!

أما مشكلة السكن، أو أزمة السكن بناء على ارتفاع الإيجار فقد انعكست في قصة «الضريبة» بشكل مأساوي ومحزن.. إن المرض محدود الدخل يسكن مع زوجته وابنتيه في غرفة واحدة، ضمن شقة مشتركة. وهذا جعل من العلاقة الزوجية عذابا وقلقا مستمرا، لدرجة أنه أخذ زوجته في سيارته إلى الشاطئ، وقد اشتبهت به الشرطة، ولم يسلم من التأنيب حتى بعد إظهار عقد الزواج. لقد اهتدى إلى وضع «منوم» لابنتيه في الشاي أو العصير، قبل النوم، ليستطيع أن يكون كما يشاء دون رقيب من البنتين، ولكنه وقع في مصيدة أخرى، فقد ضبط وسجن بتهمة سرقة المخدر من صيدلية المستشفى!! والآن تعيش زوجته حرمانها من جديد، تفكر في شابين أعزبين يسكنان في غرفة مجاورة، وفي ابنتيها، والخوف عليهما، والخوف من إدمانهما المخدر كذلك!!

إن الفقر المادي في القصتين هو المجسد لوضع المرأة في الأسرة المغتربة، وهو الأساس الذي تتفرع عنه كل المشكلات النفسية والاجتماعية.

هؤلاء الأدباء الثلاثة: سليمان الخليفي وإسماعيل فهد إسماعيل ووليد الرجيب هم الذين اهتموا بمجتمع المغتربين في

الكويت، واقتربوا من وضع المرأة في هذا المجتمع الخاص، وإن كان بين مواقفهم اختلافات بالطبع.

أما طالب الرفاعي فإنه في مجموعته: «أبو عجاج طال عمرك» يهتم بعاطفة الحب الزوجي، والحب عموما، ونظرته إلى الحب واقعية، تفضح الزيف، وترفض المبالغة. ففي قصة: «أشياء صغيرة» نجد الزوجين، أو العروسين المتزوجين حديثا. وهما يبالغان جدا في إظهار الحب ويوافق كل منهما الآخر على كل ما يريده، بدرجة نعتقد فيها أننا أمام قيس وليلى من العصر الحديث، ولكنها بعد عامين فقط انفصلا بالطلاق!! إن الأشياء الصغيرة - التي جعلها عنوانا لقصته، تتراكم وتتراكم حتى تصبح جدارا بين الزوجين، ولا يبقى إلا أن يذهب كل منهما في طريق.

في قصة «شاشة» يعود طالب الرفاعي إلى فحص مجتمع الرفاهية، والإسراف في استخدام التكنولوجيا، ويسجل - في صورة خيالية - سلوكيات المرأة التي تستسلم لتدليل نفسها، وتعيش حياة مرفهة زائفة.. حتى علاقتها العاطفية تعيشها بالضغط على «زر» فتظهر صورة «الآخر» على الشاشة في غرفتها.. هذه صورة ساخرة، هجاء للمرأة وللرجل، وإدانة للعواطف الباردة والإثارة المصطنعة. أما قصة «مرساة» فإنها مكملة للقصة الأولى: «أشياء صغيرة» إذ نصادف الزوجين المتحابين، ثم المطلقين.. وفي هذه القصة نرى الأطفال، وقد تزوجت أمهم المطلقة، وغرق أبوهم في آلام الوحدة، والحزن على أطفاله، حتى بلغ الهوس، لأنه تعود أن تكون أسرته مجتمعة حول تلك الزوجة - الأم، التي هجرت الجميع إلى زوج جديد، لأنها ملت كل القديم!

وقبل أن أختم هذه القراءة، في بعض نماذج وصور المرأة في القصة الكويتية القصيرة، أتمهل عند ثلاث من الكاتبات هن: ثريا البقصمي، ومنى الشافعي، وليلى محمد صالح.

إن ثريا البقصمي في مجموعتها الأولى: «العرق الأسود» تستجلب الصور النسائية من بيئات اجتماعية مختلفة، لكنها - في النهاية - تعبر عن عذاب المرأة وشقائها بالحب. في قصة «يا المشموم» تقف عند «البدوية» وهي بائعة المشموم في السوق، واسمها «العنود» وتصور طمع أبناء المدينة فيها، وكأن احتراف البيع في السوق يدل على التساهل الأخلاقي، ولكن العنود استطاعت أن تحافظ على كرامتها. إلى أن أحبها «أحمد» - مطرب السوق، وهو من عائلة كبيرة، ولكن الجنون بالفن جعله يحمل العود ويغني، لقد استهجنت أسرته لتعلقه بالغناء، وزاد الاستهجان حين أعلن عن رغبته في الزواج من البدوية الجميلة. هنا تبرأ منه أبوه.. وطرده، فلم يكن أمامه إلا الانتحار، في السوق نفسه، قريبا من العنود، التي كانت بدأت تحبه!!

هذه قصة رومانسية حزينة، وإذا كان الربط فيها بين الحب والموت ففي قصة «عروس القمر» يكون الحب مضطهدا بالقبح والعجز، وهو كالموت.

إن فاطمة ستتزوج، وهي سعيدة بيوم زفافها، وهي تخشى شيئا واحدا، فهي لم تشاهد عريسها، ولكنها سمعت أنه ثري، وأنه جميل كالقمر.. فاطمة فرحت بالعريس الجميل، وإن كانت تخاف من الرجل الجميل، إنه سرعان ما يمل زوجته ويشرع في البحث عن أخرى، كما تقول ثريا البقصمي على لسان أخت العروس. أما المفاجأة المؤلمة، فإنه عند الزفاف ظهر

العريس الجميل الذي تصفه الكاتبة بأنه كان له وجه متغضن، كقشرة البطاطا، محاط بشعر أسود لم تجف بعد أصباغه.

الحب مضطهد، مطارد، في مجموعة ثريا البقصمي، أما في «النخلة ورائحة الهيل» فإنه رومانسي أيضا عند منى الشافعي، ولكنها ليست رومانسية الحزن، إنها رومانسية الأمل، والنعومة، والثقة. هذه المشاعر القوية تظهر في أول قصص المجموعة: «النخلة.. وهو». سيارتها المتعطلة تعطيها الفرصة لاستدعاء صورة الحبيب، تتذكر، ولكن: لماذا تتذكر وهي منفردة؟ لأن عاطفتها خافية على أهلها.. إنها لم تفاتح أسرتها عن «محمد» الذي يحبها وتحبه، ولكن هذا الإخفاء ليس من ضعف، الحب عندها قوة في ذاته.. إنها تستأثر به، تخفيه في ضميرها، أما عطل السيارة فقد كان سببا مباشرا لاستدعاء أخيها ليحملها في سيارته، وفي هذا الوقت تنوي أن تحدثه عن حبيبها.

في قصة «التغيير» ترسم منى الشافعي لوحة بارعة للمجتمع النسائي الترف الفارغ، والمجتمع الرجالي المشغول بالصفقات والأسهم وأسعار العملة، وفي المقابلة بين الصورتين تسلط الأضواء على مشكلات جانبية مثل العنوسة، والمرأة المسترجلة، والرجل الخيالي الذي يريد كل شيء على الصورة التي يتخيلها. وفي قصة قصيرة بارعة أخرى بعنوان «هي» تقوم على شخصية واحدة، هي فتاة تناجي نفسها، فهي قصة «مونولوج» وهذه الفتاة ترفض أن تستغني عن «شخص» قريب جدا منها، نتصور في البداية أنه موظفة عندها، أو صديقة لها، أو وصيفة خاصة تلازمها، لأنها تعرف عنها كل شيء، حتى رصيدها في البنك، حتى من سرق قلبها.. لكنها في النهاية تقف ضد الأسرة وترفض الاستغناء عن هذه الصديقة الحميمة، التي نعرف - في آخر سطر - إنها سيارتها القديمة. إننا في هذه القصة القصيرة جدا، الجميلة جدا، نتعرف على نموذج المرأة وليس على السيارة، بالطبع.. هذا الحنين الجارف، هذا الوفاء الصافي، نموذج رومانسي كلنا نعيش جانبا من مشاعره في مراحل من حياتنا.

أصل أخيرا إلى «لقاء في موسم الورد» لليلى محمد صالح، وهي آخر مجموعة لها، وقد خصصتها لقصص الحرب والتحرير، فكل القصص تدور حول هذا الموضوع الأساسي، كذلك في قصة امرأة، هي زوجة عادة، وهي أم، أو ابنة، أو حبيبة، في بعض القصص، وهن جميعا في انتظار الرجال، في انتظار عودة الأسير، وإحياء ذكرى الشهيد، ليعود اسمه محمولا على أجنحة الطيور البيضاء. المرأة في مجموعة «لقاء في موسم الورد» رومانسية بطولية، إنها لا تصرخ ولا تنهار، ولا يغمى عليها وتسقط عاجزة. إنها تودع الزوج أو الابن الذاهب للدفاع عن شرف الأرض، وهي تقسم له بأنها لن تتعطر حتى يعود، وهي تفقده كشخص في ذاته، ولكنها تتجاوز جراحها الشخصية لتشارك الوطن في فرحته الكبرى بالتحرير..

إن الرومانسية هي اللون السائد الذي صبغ لوحات وصور المرأة لدى الكاتبات الثلاث: ثريا ومنى وليلى ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن واحدة منهن تكرر الأخرى، فلكل كاتبة أسلوبها ورؤيتها، ونماذج النساء التي تجتذب موهبتها القصصية.



(الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار)

بقلم: ياسر الفهد

أتيحت لي أخيرا فرصة الاطلاع على ثلاثة من كتب الأديب الكويتي الكبير أحمد السقاف، فوجدتها أعمالا مميزة من عدة نواح، ولكل منها نكهتها الخاصة، وإن كانت جميعها تلتقي عند عدة نقاط مشتركة أهمها تمجيد القومية العربية، وبعث التراث العربي، ولاسيما التراث الشعري، والكتابة باتجاه الاصلاح الاجتماعي والأخلاقي والحض على الخير والصدق والتسامح الديني والوفاء والحكمة وغير ذلك من القيم النبيلة. وهو دائما يوجه أدبياته إلى أبناء الضاد في كل مكان، ولاسيما الجيل الصاعد منهم، غير معترف بالحدود المصطنعة التي تفصل بلدان العرب بعضها عن البعض الآخر. أي أن اتجاهاته الأساسية تصب في المصب القومي المتحرر من القطرية الضيقة التي لا تخدم إلا أعداء العرب. وقد جاء أدبه

وشعره ليخدما هذا الهدف النبيل، وهذه النزعة القومية تعد سببا من أسباب اهتمامي الشخصي بأعمال هذا الأديب المجوِّد.

ففي كتاب (أحاديث في القومية والعروبة) يقدم لنا صورة عن الأوضاع العربية منذ فترة طويلة من الزمن وحتى اليوم، مُبشِّرا بالقومية والوحدة وكاشفا الزيف الصهيوني في الصراع المصيري بين العرب وإسرائيل. وفي كتاب (الأوراق) يتحفنا بألوان من روائع الشعر العربي القديم وأطرف المساجلات والمناظرات الأدبية والفكرية التي شهدتها أروقة ديارات بغداد في العصر العباسي. ويكفي المؤلف فخرا أن طباعة هذا الكتاب قد أعيدت ثلاث مرات. أما في كتاب (الطرف في الملح والنوادر والأخبار والأشعار)، الذي يستأثر باهتمامنا الرئيسي في هذا المقال، فإن الأستاذ السقاف يزودنا بصور جميلة وطريفة وفريدة من أدب الأجداد منذ أقدم العصور، وبحِكَم العرب والمسلمين وقيمهم الرفيعة في سالف الزمان. والمهم هنا أنه يطرق هذا الباب من زاوية النوادر المسلية والطرف اللذيذة والأخبار المثيرة والأشعار الغزيرة، لا من زاوية التلقين المضجر أو العرض الرتيب الباعث على الملل. وفي هذا الكتاب يظهر ولع المؤلف بالشعر وهيامه به، في أوضح صورة، من خلال الاستشهادات الشعرية الغنية التي تتناثر في كل صفحة من صفحاته. ويبدو أن المؤلف قد أحس إحساسا واعيا وعميقا بخطورة قنوات الفضاء التلفازية التي أصبحت تشكل ضربة قاصمة للقراءة وباتت تستغرق معظم أوقات الشباب فتلهيهم عن كثير من الأعمال والقراءات المثمرة المفيدة. ومن هنا أراد أديبنا، كما يبين في المقدمة، أن يقدم للشباب في كتاب (الطرف) شيئا ما يبعدهم عن الطالح في قنوات الفضاء التلفازية التي يفسد بعضها الجيل، فسعى من أجل تحقيق هذا الهدف إلى التأكيد القوي على عنصر المتعة من خلال تقديم الموعظة والمعلومة والحكمة في قالب شهي مثير يتجلى في إيراد سلسلة واسعة من الأخبار والنوادر والطرف الفريدة. وأكثر من ذلك، فقد وعى المؤلف حقيقة ثقافية معاصرة، وهي أن شرائح عديدة من القراء أصبحت بسبب مشاغل الحياة العصرية وتعقيداتها اللامتناهية ينصرفون عن قراءة الدراسات والأبحاث الأكاديمية المطولة ويفضلون بدلا من ذلك الإقبال على قراءة مقالات (الساندوتش) القصيرة التي يستطيع القارئ التهامها بسرعة واستخلاص العبرة منها في أقصر وقت. وإذا اطلعنا على كتاب (الطرف) نجد أنه يلبي حاجات القراء من هذه الناحية خير تلبية، لأن جميع المقالات التي يتضمنها قصيرة وراكضة وتوفر الحكمة والموعظة بلقمة واحدة سائغة، وعلى طبق (ساندوتش) لذيذ.

مضمون الكتاب:

ولنستعرض الآن استعراضا سريعا بعض أهم مقالات الكتاب وما تنطوي عليه من مغاز ودلالات: ففي مقالة (قريش وبطونها) يعيدنا المؤلف إلى أصل كلمة قريش ومعناها اللغوي الذي انحدرت منه. فالتقريش يعني التجميع. ومن هنا جاءت قريش التي جمعها ولم شعثها قصي بن كلاب، بعد أن كانت متفرقة ومتشرذمة. ويورد الكتاب بعض الأخبار والحكايات المتعلقة بقريش التي كانت لها السيادة على العرب في الجاهلية فبعث الله منها رسولا للبشرية. وبعد أن كان من الشائع أنه لم

يكن للعرب قديما سوى سوق واحدة للخطابة والحوار والتجارة وهي سوق عكاظ التي ملأ صيتها الأسماع، ودوت سمعتها في أرجاء كتب التاريخ، فإن مقالة (أسواق العرب) تنفي هذه الفكرة وتبين لنا أنه كان للعرب أسواق أخرى مثل سوق (دُوقة الجندل) الواقعة بين العراق وبلاد الشام. وكان العرب يقصدونها، كل أول يوم من شهر ربيع الأول، ثم ينتقلون إلى أسواق (هجر) في البحرين، ثم يشدون الرحال إلى عُمان، فينزلون في (دبي) ثم في (صحار) ثم يرتحلون إلى (قرى الشحر) في حضرموت ثم إلى (ارم) التي تقع شرقي عدن. ولا ينس الكتاب أسواق (عدن) التي كانت تعرف بصناعة الطيب الفاخر والمسك المشهور، وكذلك أسواق (صفاء). وفحوى هذه المقالة أن هذه الأسواق التي كانت منابر للمناظرة الفكرية والمساجلة الأدبية، إلى جانب دورها التجاري، ساعدت على توحيد فكر الأمة وتقريب العرب، بعضهم من البعض الآخر، وهذا هو الأهم. وفي مقالة (تضامن العرب وقت الشدة)، يدحض المؤلف المقولة التي يروجها أعداء العرب، وهي أن طبع الإنسان العربي يميل بالفطرة إلى الاختصام والاختلاف والاقتتال، مبينا أن العرب ما أن يتعرضوا لعدوان خارجي، حتى يوحدوا صفوفهم ويتآزروا ضد العدو المشترك. ويورد الأستاذ السقاف بعض الشواهد التاريخية للبرهنة على ذلك: فعندما أراد أعوان ملك الرومان أن يستغلوا القتال بين الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان، وبين مصعب بن الزبير الذي ثار عليه، واشتد بينهما أوار القتال، حاولوا إقناع الملك باستغلال هذه الفرصة وشن هجوم على العرب. ولكنه رفض ذلك وأقنعهم أن هؤلاء سرعان ما يهجرون الاقتتال ويتوحدون بمجرد تعرضهم لهجوم من الأعداء.

ويورد الكتاب أيضا بعض الحكايات من معركة ذي قار، نقلا عن مشاهير المؤرخين، ليؤكد النتجية نفسها.

ولاشك أن هذه النتيجة تعد ذات أهمية بالغة بالنسبة لنا، نحن العرب، وهي تدعونا بإلحاح إلى أن نتساءل بمرارة:

«لماذا لا نتعلم التضامن والتكاتف أيام السلام، كما نفعل ذلك في أثناء الحرب؟!».

ويبين المؤلف في مقالة (الخطابة في الجاهلية والإسلام)، كيف أن خطب الرسول الكريم محمد (ص) والخلفاء والقادة المسلمين، قد أوجبت ضرورة حفظ هذه الخطب، مما أكسب تدوين النثر إلحاحية كبيرة، بعد أن كان الشعر وحده يحظى بالحفظ والتدوين، لأهميته البالغة في حياة العرب، بينما تعرض النثر للضياع والاندثار.

وهكذا، وبعد شيوع الخطب وانتشارها، أصبح تدوين الشعر والنثر يسير على قدم المساواة. ويتحدث الكتاب في مقالة خاصة عن الحالات التي تكون فيها الهدايا مفيدة وضارة، ناقلا قول الرسول (ص): «تهادوا تحابّوا»، وقول عمر، رضي الله عنه: (نعم الشيء، الهدية بين يدي الحاجة). والمقصود بذلك الهدية التي تفيد المهدى إليه بطريقة عملية. وبينما يشيد المؤلف بأهمية الهدايا بين الأقارب والأصدقاء، فإنه يحذر من مخاطرها على المجتمع عندما يكون الهدف منها (الرشوة) جريا وراء اقتناص مكاسب غير مشروعة، تتناقض مع المصلحة العامة.

ونستطيع أن نلمس أهمية هذا التحذير، عندما نشهد في حياتنا اليومية المعاصرة أمثلة لا تحصى على استخدام الهدايا لتحقيق المآرب الشخصية النفعية، بعيدا عن الفحوى الإنسانية الأصلية للهدية البريئة التي حث عليها الرسول محمد (ص). ولا

ينس الأستاذ السقاف، كعادته، أن يستشهد بالشعر في توضيح الأفكار التي يطرقها. ومن ذلك إيراده قول أحد الشعراء:

رأيت الناس طرا في الهدايا
كبيع السوق خذ مني وهات

ويؤكد المؤلف في ختام مقالته فكرة أن الهدية يجب ألا تكون على قدر المهدى إليه، وإنما على قدر طاقة المهدي.

ومن أطرف المقالات تلك التي تتعلق بموقف الشعراء من الذئاب، وتجاربهم معها. ومن هؤلاء مالك بن الريب الذي عاصر عهد الخليفة عثمان بن عفان، وكان دائما يهاجم القوافل ويعتدي على أصحابها، مما أدى إلى نفيه أخيرا إلى بلاد فارس حيث قضى نحبه هناك. وقد حاول هذا الشاعر مرة أن يردع ذئبا اعترضه، ولكن الذئب لم يرعو، فما كان منه إلا أن ضربه بسيفه البتار، ضربة عنيفة، وتغلب عليه، حتى غدا الذئب أضحوكة أمام الذين شهدوا المعركة.

وهناك أيضا الشاعر الكوفي قيس بن عمرو، المعروف بالنجاشي، والذي عاش في عهد الخليفة علي بن أبي طالب. ومن أعماله الطريفة قصيدة يتحدث فيها عن تجربة له مع ذئب وديع ومسالم. ومنهم كذلك الشاعر الفرزدق، من العصر الأموي والذي يذكر في قصيدة له كيف صاحب ذئبا لفترة من الزمن، وظل طوال هذه الفترة يعيش في توتر وحيطة وحذر، خوفا من غدر الذئب به لأن الذئاب معروفة بغدرها.

وأخيرا يذكر المؤلف الشاعر البحتري الذي مر بتجربة قتال عنيفة مع ذئب جائع حاول الاعتداء عليه، فسدد له رمية لم تؤد إلى مقتلة، فهاج الذئب وماج وازداد غضبا وضراوة. ولكن الشاعر الشجاع رماه بضربة ثانية أدت إلى إيراده مورد التهلكة، فخر صريعا ومعفرا.

واضطر شاعرنا لفرط جوعه إلى إيقاد النار واشتواء الذئب. ومما قاله البحتري في هذه التجربة الطريفة:

عوى ثم أقعى فارتجزت فهجته
فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
فأوجرته خرقاء تحسب ريشها
على كوكب ينقض والليل مسود
فما ازداد إلا جرأة وصرامة
وأيقنت أن الأمر منه الجِدُّ
فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها
بحيث يكون اللب والرعب والحقد
فخرّ وقد أوردته منهل الردى
على ظمأ لو أنه عذب الوِردُ
وقمت فجمعت الحصى فاشتويته
عليه وللرمضاء من تحته وَقْدُ

وينقلنا الكاتب بعد ذلك إلى مقالة أخرى بعنوان (الأجوبة البديهية) يورد فيها حكايات مسلية حول سرعة البديهة. مبينا أن أهل قريش كانوا أطول الناس باعا وأعلاهم كعبا في هذا المجال.

وفي مقالة (العادل والعدل) يتحدث المؤلف بلغة الحكايات والأمثلة عن أهمية العدالة في حياة الشعوب والأمم، مفتخرا بعدالة المأمون الذي شكته امرأة يوما واحتكمت إليه ضد ابنه المعتدي، فناصرها ورد إليها حقها، معاقبا ابنه.

ويخلص الأستاذ السقاف إلى نتيجة مهمة مفادها أن الرأس عندما يصلح، يصح الصحيح، وتستقيم عندئذ جميع الأمور، وفي ختام المقالة نقرأ أقوال الحسن البصري إلى عمر بن عبدالعزيز في وصف الإمام العادل.

وقد أحسن المؤلف في اختيار هذه الأقوال التي تعد بمثابة منارة يمكن أن يهتدي بها كل قائد يسعى إلى العدل.

وبعد ذلك نطالع مقالتين حول موضوعين متضاربين، هما البخل والكرم.

وفي هذا المجال يورد المؤلف العديد من الطرائف والأشعار المتعلقة بالبخل والبخلاء الذين يقضون حياة شقية في جمع الأموال ثم تباغتهم المنية ويهلكهم الردى، دون أن يحملوا معهم إلى القبر شيئا من متاع الدنيا الذي كسبوه بالتقتير على أنفسهم وعلى عيالهم. ومما ينقله لنا الكتاب أبيات أبي نواس في هجاء الفضل بين يحيى البرمكي الذي كان يعرف بالبخل الشديد:

رأيت الفضل مكتئبا
يناغي الخبز والسمكا
فأسبل دمعة لما
رآني قادما وبكى
فلما أن حلفت له
بأني صائم ضحكا

أما في الجانب المقابل، فيقدم المؤلف صورا مشرقة من كرم العرب الذين كان من أجودهم حاتم الطائي وهرم بن سنان المري وكعب بن أمامة الأيادي.

ومن مآثر الطائي، وهو أكثرهم شهرة، أنه كان يأمر غلامه، إذا اشتد البرد، أن يوقد النار في موقع عال قرب بيته، حتى يراها المحتاج ويقصد الدار للضيافة. وفي ذلك يقول الطائي:

أوقد فإن الليل ليل قر
والريح ياغلام ريح صر
لعل أن يبصرها المعتر
إن جلبت ضيفا فأنت حر

وفي مقالة (من فكاهات العرب ونوادرهم) نعيش دقائق ممتعة مع الحجاج وعمرو بن العاص ومعاوية بن أبي سفيان وعبدالملك بن مروان وغيرهم، ونقرأ أجمل الحكايات التي لعل أطرفها تلك التي جرت مع أبي العباس السفاح الذي خرج مرة متنزها، ووقف أمام خيمة لأعرابي فسأله هذا: ممن الرجل؟ وأجاب أبو العباس: من كنانة. ثم توالت الأسئلة والأجوبة على نحو مثير نلخصه بما يلي:

الأعرابي: من أي كنانة؟

أبو العباس: من أبغض كنانة إلى كنانة.

- أنت إذا من قريش.
- نعم.
- من أي قريش؟
- من أبغض قريش إلى قريش
- إذا، أنت من ولد عبدالمطلب.
- نعم.
- من أي ولد عبدالمطلب؟
- من أبغض ولد عبدالمطلب إلى ولد عبدالمطلب.
- أنت إذا أمير المؤمنين. السلام عليك ياأمير المؤمنين.

وقد استحسن أبو العباس استنتاجات الأعرابي، وأمر له بجائزة. فهل هناك أدل من هذه الحكايا على ذكاء العرب وسرعة بديهتهم؟ وألا يستحق مؤلف الكتاب منا أكبر التقدير عندما يبعث بمثل هذه الحكايات من مرقدها المنسي في صفحات التاريخ ليطلع القراء عليها، حتى تكون أكبر شاهد على فطنة العرب التي كانت في سالف الزمان وغابر الأيام العامل الأول في انتصاراتهم وأمجادهم؟ ولسوء الحظ تبدو هذه الفطنة اليوم وكأنها قد غابت أو توارت أو احتجبت أو ربما أصابعها الخدر المؤقت، على أفضل تقدير.. وإلا فكيف نفسر ما حل بالعرب في عصرهم الحديث من تراجع ونكبات. وهل كان يمكن أن يحدث ما حدث لو تحلى هؤلاء بشيء من الفطنة؟

وأقرب المقالات إلى المقالة السابقة واحدة بعنوان (من حكايات الأوائل). وهي تتضمن العديد من الأحاديث النبوية القيمة والوصايا الحكيمة والحكايات ذات المغازي الأخلاقية. ومن ذلك، قول النبي محمد (ص): «أعظم النساء بركة، أحسنهن وجوها، وأرخصهن مهورا».

ويرمي المؤلف من إيراد هذا القول الشريف إلى التحذير من خطورة غلاء الصداق.

ومنها أيضا وصية أم لابنتها بمناسبة عقد قرانها، وقولها لها: «عليك بحفظ ماله، والعناية بعياله، والالتزام بوقت طعامه، والهدوء عند منامه، وعدم إفشاء سره، أو عصيان أمره». ونذكر من المقالات الشبيهة بالمقالة السابقة، أخرى بعنوان (طرائف متفرقة) التي تزودها بأمثلة حية مثيرة من ذكاء العرب ودهائهم وسعة حيلتهم وقدرتهم على حسن التخلص من المآزق الصعبة. وفي مقالة (الآباء والأبناء) يتناول المؤلف العلاقة بين الأب والابن، وأهمية الولد الصالح، وبر الوالدين، وأخطار الزواج من الأقارب وغير ذلك من المسائل الاجتماعية والأسرية الحساسة.

ويلي ذلك مقالة عن (سكينة بنت الحسين) رضي الله تعالى عنها والتي كانت تستقبل الشعراء في مجلسها الأدبي وتحاورهم. وهناك مقالات أخرى حول صك النقود الإسلامية الذي بدأ في عهد الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان.

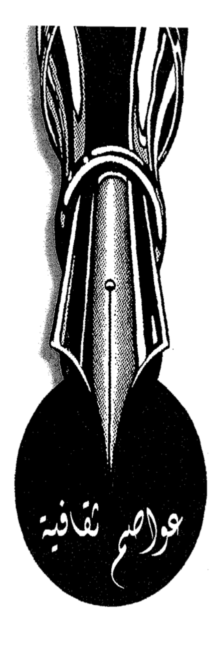
وكذلك مقالة أخرى عن (عمارة) جارية عبدالله بن جعفر بن أبي طالب، والتي اشتهرت بجمالها وأدبها وعذوبة صوتها.

ومن المقالات التي تحمل مغازي سياسية واضحة واحدة بعنوان (الرجوع إلى الحق فضيلة) وفيها يتحفنا المؤلف بحكايات تبين كيف كان الناس يقابلون الخلفاء ويعرضون عليهم قضاياهم وهمومهم ومظالمهم، فيسارع هؤلاء إلى نجدتهم وإنصافهم. ومن هؤلاء سليمان بن عبدالملك وعمر بن عبدالعزيز والمأمون. وهناك مقالات أخرى حول الشعر الغزلي وشاعرات الأندلس، اللواتي يصف المؤلف أشعارهن بأنها (هديل الصادحات في الفردوس المفقود).

كلمة أخيرة

بعد أن قدمنا لمحات راكضة حول معظم المقالات التي ضمها كتاب (الطرف)، يتبين لنا أن المؤلف استطاع أن يقدم لنا المعلومة والحكمة والعظة في طبق شهي جذاب يضم باقة نادرة ومجموعة فريدةمن الطرف المسلية والأشعار المختارة ذات الدلالات البعيدة والمغازي العميقة التي تغطي الكثير من أوجه حياتنا الأدبية والاجتماعية والقومية والدينية والأخلاقية. ومن الطبيعي أن ينزل الأستاذ السقاف الشعر المنزلة الأولى على صفحات كتابه لأنه هو نفسه شاعر كبير يستأثر الشعر بعقله وقلبه ووجدانه، فالأشعار تكاد تشغل وحدها أكثر من نصف حيز الكتاب، بينما يشغل النثر بكامل أحاديثه النبوية وحكاياته ونوادره التي تبلغ المئات أقل من نصف الصفحات.

إن الصياغة اللغوية للكتاب محكمة جدا والأسلوب الأدبي مميز. وقد عمد المؤلف إلى شرح المفردات الغامضة، ولاسيما في الشعر. كما عني عناية خاصة بالتشكيل، وهذا يساعد على التوضيح والتبسيط بالنسبة للقراء العاديين الذين لا يملكون زمام اللغة العربية. كما أنه يدل على مدى ما يتحلى به المؤلف من مقدرة لغوية. وعلى أن كتاب (الطرف)، يأخذ من كل حديقة زهرة، ومن كل بستان ثمرة، ويضرب في مفاوز تاريخية وتراثية وأخلاقية وشعرية ولغوية، متنوعة، إلا أن طابعه الأساسي طابع أدبي محض بكل ما تحمله كلمة الأدب من معان أصيلة.


عواصم ثقافية

حصاد البيان

١ - الرابطة في شهر

الأديبة طيبة الإبراهيم وأدب الخيال العلمي:

ألقت الأديبة الكويتية طيبة الإبراهيم محاضرة عن أدب الخيال العلمي تطرقت فيها إلى تجربتها الأدبية في هذا المجال حيث قدمت إلى المكتبة الإبداعية مجموعة من الروايات تشق دربا لم تنازعها فيه كاتبة خليجية أخرى فكانت لها الريادة والسبق في هذا الفن الذي يعتمد أساسا على المزج بين أحداث في الواقع واحتمالات اختراق تكوينها بفكرة ترتبط بتصورات ما فوق الطبيعة وما وراء الحلم وخيال الإنسان العادي.

وترى الأديبة طيبة أن القصص العلمية في بدء نشوئها كانت تقوم بفرض النتائج متجنبة الخوض في تفاصيل التقنيات العلمية ومع ذلك فقد أثرت الواقع العملي بتوقعاتها فظهر الكثير من الاختراعات المتبنية لأفكارها.

وتعرف أدب الخيال العلمي والتزاماته بأن القصة العلمية تدور الحبكة فيها حول فكرة علمية ابتدعها خيال الكاتب أي لابدّ وأن تكون ثمة أرضية علمية تقوم عليها ولو بحدود تصور الفكرة العلمية وتخيلها لكي تبتعد عن الخرافة ولابد أن تكون خاضعة من منظورها التخيلي إلى عملية التجريب المعملي والنظرة العلمية أي أن تكون بعيدة عن الغيبيات وإلا باتت قصة ميتافيزيقية.

وترى الأديبة أنه يتحتم على قاص الخيال العلمي أن يجمع ما بين الفكرة العلمية سواء أكانت متخيلة أم حقيقية وبين الإبداع الأدبي. وبذلك يحقق التعادل

بين النهجين الأدبي والعلمي لكي يكون نتاجه مقبولا لدى الجميع. بيد أن ليس في ميسور كل كاتب أن يحقق هذه الموازنة ولهذا ندرت كتابات الخيال العلمي الجادة حتى في البلاد التي تعتبر قعر التقنية العلمية.

وتحلل الكاتبة طيبة الإبراهيم أثر أدب الخيال العلمي على الفكر الإنساني حيث ساهم هذا النوع من الأدب في تسارع الحضارة وأثرت نبوءاته خيال المخترعين والعلماء والدليل على ذلك أن كل ما تنبأ به أدب الخيال العلمي تحقق بصورة شبه مطلقة. وذلك مثل رواية جول فيرن: «من الأرض إلى القمر» في أواخر القرن الثامن عشر ورواية جورج ويلز: «أول إنسان على سطح القمر» قد تحققتا بنزول أول إنسان على سطح القمر عام 1969. وأما آرثر كلارك فقد تحدث في إحدى رواياته عن ظهور الأقمار الصناعية للاتصالات وقد صدقت نبوءته.

وتختم محاضرتها بمدى الفائدة التي قدمها أدب الخيال العلمي للإنسان حيث قاد الفكر الإنساني نحو الرقي وإسهاماته الإيجابية بدفع الانطلاقة الحضارية إلى الأمام وبشر بمعظم إنجازات العصر فأثرى خيال المخترعين وبذلك عمل على تسارع الإنسانية بإشاراته المتوالية نحو مسار التطور والإبداع.

وأشار أدب الخيال العلمي محذرا إلى ما قد ينتج من مضاعفات سلبية لبعض جوانب التقنية العلمية عند المضي قدما في إجراء التجارب الغلمية على الإنسان في عمليات تحسين النوع فنصح بعدم الشطط وحذر من ظهور إنسان معدل يكون اشتقاقا للإنسان الحالي. ومن نبوءات أدب الخيال العلمي أن إنسان الأنابيب سيكون مصابا بعقم نوعي وأنه لن يتكاثر إلا بالطريقة نفسها تلقيح داخل الأنبوبة وهذه أول صيحة تحذيرية تطلقها إحدى روايات الخيال العلمي رواية: «الإنسان الباهت» عام 1981 ويقصد بالعقم النوعي أنه نوع خاص من العقم أي أن يكون لدى إنسان الأنابيب مواد الإخصاب في جسمه ولكنه لا يستطيع الإخصاب داخل الرحم لأنه قادم من أنبوبة.

وتستشهد الكاتبة من رواياتها بالإشارات التحذيرية وذلك في روايتها: «انقراض الرجل» التي صدرت عام 1990 من أن الرجل سوف يفقد غريزته الجنسية بعد اعتماده على الاستنساخ.

وتختتم الأديبة طيبة الإبراهيم محاضرتها بأن أدب الخيال العلمي قد قام بالتنبيه إلى الجوانب السلبية فيما لو أخضع الإنسان نفسه لشطط التجريب المعملي.

والأديبة طيبة الإبراهيم حاصلة على دبلوم في الرياضيات البحتة وقد فازت قصتها «سعيدة» في مسابقة وزارة الإعلام للقصة القصيرة عام 1980 ومن مؤلفاتها: ظلال الحقيقة 1979.. الإنسان الباهت 1981.. انقراض الرجل 1990.. الإنسان المتعدد 1990.. مذكرات خادم 1995.. لعنة المال.. 1996.. أشواك الربيع.. 1997.. القلب القاسي 1998.

د. مصطفى الرزاز والثقافة الجماهيرية ودورها في التنمية

وكانت الندوة التالية مع الدكتور مصطفى الرزاز رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة بجمهورية مصر العربية حيث تحدث عن تجربة قصور الثقافة في مصر وكيف مرت بعدة أطوار أساسية

ففي عام 1945 بدأت تحت مسمى الجامعة الشعبية وكانت تتبع حينئذ وزارة المعارف وتعتمد على تدريس الدراسات المهنية والنظرية وإلقاء المحاضرات للراغبين دون التقيد بسن أو شهادة أو امتحان.

وفي عام 1955 نقلت الجامعة الشعبية إلى وزارة الثقافة والإرشاد وتغير اسمها إلى جامعة الثقافة الحرة. وفي عام 1959 أنشئت الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية وقد اعتمدت على إنشاء مجموعة من قصور الثقافة متعددة الأنشطة بالإضافة إلى القوافل الثقافية حتى تصل الخدمة الثقافية إلى الجماهير في الأماكن النائية.

وفي عام 1966 صدر قرار جمهوري بتحويل الثقافة الجماهيرية إلى وكالة وزارة. وفي عام 1980 صدر قرار جمهوري بنقل أجهزة الثقافة الجماهيرية إلى المحليات وأنشئت لأول مرة مديريات ثقافية بالمحافظات. في عام 1989 صدر قرار جمهوري بتحويل الثقافة الجماهيرية إلى هيئة عامة ذات طبيعة خاصة تحت مسمى: الهيئة العامة لقصور الثقافة كما تغيرت تسمية مديريات الثقافة إلى الفروع الثقافية والتي تخضع لإشراف خمسة أقاليم ثقافية كل إقليم يشرف على عدد من الفروع الثقافية بالمحافظات.

ويعرف د. مصطفى الرزاز التنمية الثقافية وأهميتها بأنها من أهم ركائز التنمية البشرية في المجتمعات المتحضرة إذ تستهدف رفع الوعي وتقبل الرأي الآخر والتغيير من أجل التقدم والتمسك بالهوية مع الوعي بالخطاب الإنساني.

فالعمل الثقافي ميدان للتنوير والازدهار لأنه استثمار في مضمار الإبداع حيث اكتشاف المواهب وتنميتها وتغذية شجرة الثقافة بروافدها المبدعة. كما تتيح التنمية الثقافية إشباع الحاجات الأساسية للاستمتاع بمصنفات الفنون التقليدية والمعاصرة بكل أشكالها وتواصل المبدعين في العواصم الكبرى بأقرانهم في المناطق النائية من خلال عملية التدوير الثقافي لتلك المصنفات الإبداعية لتحقيق التفاعل والتغذية المتبادلة.

ويشرح د. الرزاز مجالات هيئة قصور الثقافة بأن هناك المسابقات المركزية والمحلية في مجالات الشعر والقصة والرواية والمسرح والدراسات النقدية. وهناك المؤتمرات الأدبية ونوادي الأدب التي تضم مجموعات كبيرة من الأدباء والشعراء والموهوبين. وكذلك المكتبة حيث يوجد حوالي 548 مكتبة ومخيمات للقراءة ومكتبات بالمستشفيات والسجون ومطبوعات ترسل للتجمعات العربية في الغربة. وأيضا الفنون الشعبية التي تمثل الجذور الثقافية الأصيلة للهوية العربية والمصرية وتقوم بدعم هذه الأنشطة: إنشاء فرق للفنون الشعبية وفرق الآلات الموسيقية والغناء الشعبي ووصل عدد الفرق إلى 56 فرقة.

هذا بالإضافة إلى الثقافة السينمائية وثقافة القرية والموسيقى وثقافة الطفل ورعاية المواهب والمطبوعات والدوريات الخاصة بالأدب والشعر والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى وأدب الأطفال وثقافة المرأة حيث الاهتمام بإعداد دراسات ميدانية عن الاحتياجات الثقافية للمرأة المصرية تشمل جميع الشرائح الاجتماعية لمختلف المراحل العمرية في الريف والحضر. وإنشاء شبكة معلومات عن المرأة المصرية وإلقاء الضوء على المهارات اليدوية الدافعة لرفع مستوى المعيشة من ناحية وللحفاظ على التراث الشعبي من ناحية أخرى.

الصرعاوي ورحلته مع الكتاب

وكان اللقاء مع الأستاذ عبدالعزيز الصرعاوي رئيس مجلس إدارة رابطة الاجتماعيين في جلسة حوارية عن رحلته مع الكتاب وقد تميزت جلسته بالطرافة والتشويق مما دعا الحضور إلى رغبتهم في الالتقاء به مرة أخرى في جلسة قريبة وقد وعد الصرعاوي أن يلتقي مع جمهوره من المثقفين والأدباء ومتذوقي الأدب مرة ثانية لحديث عن لقاءاته مع كبار الأدباء في مصر أثناء فترة دراسته لما فيها من حكايات طريفة ومواقف نادرة وانفتاح ذهني على مصر الأربعينيات والخمسينيات خلال تلك الفترة.

تحدث الصرعاوي في البداية عن دراسته في مدرسة حمادة الأهلية وتعلم القراءة والكتابة والحساب وقواعد العربية. وتأثر بالقرآن الكريم وحفظه وكان له في نشأته ما ساعده على استقامة اللسان ويقول: القرآن هو الملهم لي في التعبير عن الذات وخلجات النفس ومكنون الضمير.

فكان كتاب الله أول الكتب التي تركت أثرا جميلا في نفس الصرعاوي ثم جاء كتاب جواهر الأدب للهاشمي ويقول عنه: إن هذا الكتاب مازلت أذكره وأرجع إليه بين الحين والآخر فهو أثير عندي وأستذكر الخطب والنصائح والأشعار التي كان يقررها علينا أستاذنا الألمعي المتميز بذوقه وحفظه للشعر وحسن إلقائه له وإجادته في اختياراته مع تشجيعنا على حسن الإلقاء والحفظ للقصيد والخطب عن ظهر قلب. ذلك هو المغفور له الأستاذ أحمد راشد حمادة.

وتأثر أيضا الصرعاوي بقصائد الإمام الشافعي وابن الرومي وأبي العتاهية وغيرهم من شعراء الحكمة والقول الحسن.

ويبدو الصرعاوي في سيرته يشعر بالحنين الجارف إلى هذه الأيام الجميلة التي شكلت أحاسيسه وتلونت فيها مشاعره بنغم الحب والتعاطف مع المدرسين والناس والأصدقاء.

وقد أورد أحد الوقائع التي ساهمت في رقي مشاعره وتأثره حين جلس يكتب رسالة تمليها عليه امرأة مسكينة تركها زوجها وسافر وهي وحيدة تستعطفه في الرسالة أن يساعدها أن تجد ما تسد به رمقها ورمق عيالها. وأخذ الصرعاوي يبكي والأم المسكينة أيضا تبكي. وشعر بالأسى لحال المرأة وانتحابها أمامه وأولادها الجوعى الذين جاءوا يبكون أيضا. وفي المدرسة المباركية انفتحت حياة جديدة أمام الصرعاوي فقد اتجه للبحث في مجلدات الرسالة التي كانت موجودة في مكتبة المدرسة ويقول: فوقفت على مقالات وبحوث رجال التنوير المعاصرين أمثال العقاد وطه حسين والمازني والزيات ومحمد مندور وسلامة موسى وأحمد أمين فاتسعت مداركي وبدأت أستطعم معنى البحث والقراءة.

وقرأ أيضا في المكتبة لابن بطوطة وحي بن يقظان و العقد الفريد ودائرة المعارف لمحمد فريد وجدي وكتاب المستطرف في كل فن مستظرف وغيرها من الكتب. ثم اتجه الصرعاوي بناء على نصيحة أحد مدرسيه بالاطلاع على كتاب تاريخ الكويت لعبدالعزيز الرشيد وكتاب صفحات من تاريخ الكويت ليوسف بن عيسى القناعي ويقول عن هذه الكتب:

ولئن كان قد قيد بحق بأن كتاب الجبرتي عن تاريخ مصر قد حفظ الكثير من وقائع وأحداث التاريخ فإن هذا القول

يصدق أيضا على كتابي عبدالعزيز الرشيد ويوسف بن عيسى في حفظهما لنشأة تاريخ الكويت.

واكتفى الصرعاوي بهذا القدر من رحلته مع الكتاب ووعد أن يستكمل الجولة الأخرى وهي عن بعثته إلى مصر والتحاقه بمدرسة السعدية الثانوية ثم كلية الحقوق في الجلسة القادمة.

2 ـ متابعات ثقافية شهرية

تبدو حصيلة شهر مارس في الكويت زاخرة بالمطبوعات الجديدة والمهرجانات الثقافية والندوات.

ونستعرض هنا أهم الكتب التي صدرت والأخبار الثقافية:

• حقوق الإنسان عند المسلمين والمسيحيين واليهود:

كتاب جديد للدكتور سامي عوض الذيب صدر عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع بالكويت حيث يقدم الكاتب دراسة في علم الاجتماع تتناول النظرة الموضوعية لجماعات وأفراد عاشوا أو مازالوا يعيشون في زمن ومكان جغرافي محددين يلقبون أنفسهم ويتعارفون بين بعضهم على أنهم مسيحيون ومسلمون ويهود وقد تختلف تصرفاتهم وأفكارهم اختلافا شاسعا في أمور كثيرة وهم في بعض الأوقات متضامنون فيما بينهم وفي بعضها الآخر متناحرون.

والدكتور سامي الذيب من مواليد فلسطين ودرس في سويسرا ويعمل أستاذا في المعهد السويسري للقانون المقارن وصدر له من قبل كتاب ضخم بالفرنسية حول المسلمين وحقوق الإنسان.

• عصر التطرف:

كتاب جديد صدر عن دار الساقي في لندن للدكتور محمد الرميحي يحذر فيه الكاتب من مغبة التطرف الذي أصبح سمة العصر في كل شيء من مجالات سياسية ودينية وصحية وفنية وثقافية وأيضا في مجال الكون والطبيعة يمتد التطرف ليشمل كل هذا.

• كشاف مجلة دراسات الخليج:

صدر عن مكتب التربية العربي لدول الخليج بالرياض هذا الكتاب الذي يحتوي على حصيلة جهد 15 سنة من إصدارات المجلة ليقدمها للمثقف والقارئ العربي وللباحث بشكل خاص تسهيلا لهم جميعا للاستفادة مما نشرته المجلة مذ عام 1984 إلى 1994 وتضمن كشافا تاما للمجلة وكشافا للمؤلفين وآخر للموضوعات التي ظهرت في أعداد المجلة خلال تلك الفترة الطويلة.

• الطب الشعبي في الخليج

صدر عن مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون في قطر هذا الكتاب لمؤلفه دكتور نبيل صبحي حنا ويعرض بشيء من التفصيل الطب الشعبي وأساليبه في منطقة الخليج ويتعرض للعلاج بالأعشاب والكي والاعتناء بجسم الإنسان في التراث الشعبي.

والكتاب حصيلة جهد أشرف عليه وقام بالبحث الرئيسي به د. نبيل صبحي وجهز للعمل المكتبي والميداني مجموعة كبيرة من الباحثين في هذا المجال.

• امرأة بلا سواحل:

صدرت الترجمة الفارسية لديوان امرأة بلا سواحل للشاعرة الكويتية

د. سعاد الصباح وذلك عن دار انتشارات دستان للنشر في طهران. والكتاب من ترجمة فرهاد فرامزري الذي حرص على وضع النصين العربي والفارسي متقابلين لخدمة الدارسين بلغة بلاده والمستشرقين الأجانب.

• تفضيلات الاختيار الزواجي ومعوقاته في المجتمع الكويتي:

هذا هو عنوان حولية كلية الآداب بجامعة الكويت الثامنة عشرة «الرسالة الخامسة والعشرون بعد المائة» من تأليف د. خالد أحمد مجرن الشلال بقسم الاجتماع بجامعة الكويت.

• فرسان الصمت:

رواية للكاتبة خلود الشارخ صدرت في الكويت تصور فيها نماذج الحياة الاجتماعية في مواجهة تيارات المادة والأفكار الجديدة وذلك من خلال تصوير مشاعر وأفكار أسرة عربية. وهذا هو العمل الأدبي الأول للكاتبة.

• طقوس الاغتسال والولادة:

صدر عن دار سعاد الصباح للنشر ديوان الشاعرة الكويتية د. نجمة إدريس حيث تحلق الذات الشاعرة في فضاءات من الوجد والحب والحنين وتعانق الروح رفة الذكريات وخفقات القلب الحالم بعالم أكثر رقة وشفافية.

• خرائط البرق:

ديوان شعري جديد للشاعر الكويتي الراحل محمد الفايز. صدر الديوان عن شركة الربيعان للنشر بالكويت وأعدت هذه القصائد ابنة الشاعر وبذلت جهدا كبيرا في تنسيق أوراق الشاعر الراحل وإعداد المسودات وترتيب القصائد حتى ظهر الديوان في أبهى صورة ليعيد قصة البحار وأسطورته.

• النواخذة:

رواية جديدة صدرت عن دار المدى تبحر فيها الكاتبة فوزية شويش إلى أعماق التراث البحري الكويتي لتقف أمام الإنسان صانع الغد ومؤسس الحضارة والمتطلع دوما إلى الشمس يحدق فيها بعيون ثابتة. الرواية مزيج من لغة النثر الشاعري والعواطف الدافئة والأحاسيس الرقيقة.

• الموسوعة الشعرية الإلكترونية:

من إصدارات المجمع الثقافي في أبو ظبي هذه الموسوعة التي تضم مئة وثمانين ألف بيت من الشعر لكبار الشعراء العرب مثل المتنبي وأبو فراس الحمداني وأبو نواس والفرزدق وجرير وطرفة بن العبد وغيرهم.

وفي البرنامج معلومات كاملة عن سيرة الشعراء وحياتهم وأعمالهم وعرض للقصائد مرتبة حسب القوافي. والموسوعة إضافة مهمة لخدمة التراث العربي وتهدف بالطبع إلى تسهيل أدوات البحث للدارسين والباحثين والمهتمين بالتراث العربي.

• إصدارات من رابطة الاجتماعيين:

أصدرت رابطة الاجتماعيين مجموعة من الكتب تمثل نشاطاتها الفكرية والاجتماعية مدى علاقتها بالمؤسسات الثقافية والاجتماعية الأخرى في الكويت وخارجها. والإصدارات من تأليف رئيس الرابطة عبدالعزيز الصرعاوي ومنها: التحديات المستقبلية للأمن الوطني

الكويتي وكيفية مواجهتها بوحدتنا الوطنية. الهيئات الاجتماعية الأهلية وأهميتها على المستوى المحلي والخارجي. حول المؤتمر الدولي للمنظمة الإقليمية لآسيا والباسيفيك. حول التقرير الأول للتنمية البشرية في دولة الكويت لعام 1997. التقرير الختامي للدورة التدريبية لمشروع التطوير الإداري والبناء. الكويت والمجتمع المدني مجموعة محاضرات الموسم الثقافي الرابع والعشرين لرابطة الاجتماعيين.

• سلسلة أدباء خليجيون:

ضمن سلسلة أدباء خليجيون التي تصدرها المؤسسة العربية للدراسات والنشر جاء العدد الخامس حول الشاعر العماني: عبدالله الطائي من تأليف الباحث د. محمد سرحان. ويبدأ الكتاب بمقدمة إبراهيم العريض ثم مقدمة المؤلف وستة فصول حول النشأة والمكونات الثقافية والأعمال الشعرية. وهذه السلسلة صدر منها من قبل عن إبراهيم العريض وغازي القصيبي وآخرين.

• حبيبات من دمع:

جاء هذا الديوان للشاعرة البحرينية سليمة التيتون - الذي صدر عن دار الناظمة في البحرين - متوهجا بحنان الأمومة ودفقات العاطفة التي تحتشد في كيانها انفعالات شتى وتأثر بكل عناصر الكون. واحتوى الديوان أيضا على لوحات تشكيلية أضافت عنصرا من عناصر الجمال والمتعة الفنية لذهن وعين المتلقي.

• مهرجان الجهراء الثقافي الخامس:

في إطار الاحتفالات الثقافية خلال هذه الفترة أقيم مهرجان الجهراء الثقافي الخامس في الفترة من 13 - 19 مارس 1999 كعادته كل عام واشتمل المهرجان على معارض وأمسيات شعرية وندوات ثقافية. وشارك مجموعة كبيرة من الشعراء والأدباء والمفكرين ومنهم د. خلدون النقيب والمهندس محمد البصيري رئيس تحرير مجلة المجتمع، ود. عبدالله الجنفاوي حيث شاركوا في ندوة الثقافة والديمقراطية. وعقدت أيضا ندوة تحت عنوان: الإصلاح الاقتصادي والمالي في الكويت تحدث فيها الأستاذ عبدالوهاب راشد الهارون عضو مجلس الأمة ود. فهاد الحربي. واحتوى المهرجان أيضا على مجموعة معارض منها: معرض الكتاب و معرض السدو ومعرض الفنون التشكيلية.

• مجلة الثقافة العالمية العدد 93:

صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مجلة الثقافة العالمية التي تعنى بنشر الدراسات والمقالات الأدبية والعلمية المترجمة. وفي مقدمة العدد كتب د. محمد الرميحي عن أهمية الديمقراطية والصعاب التي تواجهها في العالم الثالث وأن نجاحها في مجتمع ما يتطلب توافر مجموعة من الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية منها وجود طبقات وسطى قوية تدفع ضرائب الدخل لتمويل مؤسسات المجتمع ومؤسسات مدنية ومستوى تعليم مرتفع وحل ناجع للمشكلات العرقية والقبلية.

وقد جاءت عناوين المقالات والدراسات كالتالي: هل كانت الديمقراطية مجرد لحظة؟ الثقافة الشعبية والعولمة. اينشتاين والجذور الثقافية للعمل الحديث. علم الكونيات في عشرة أسئلة. الأدب الروسي في العقد الأخير. آداب أميركا

اللاتينية السحرية. توني موريسون التجربة القصوى. وهناك المزيد من البحوث والدراسات.

• بعد السقوط. الثعالب الصغيرة «المسرح العالمي العددان 304 ـ 305»:

ضمن سلسلة المسرح العالمي التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت نقرأ مسرحية «بعد السقوط» من تأليف أرثر ميللر وترجمة وتقديم محمد الأسعد ومراجعة محمد يوسف.

وقد فسر المترجم دلالة السقوط بأنها مستمدة من مرجعية خاصة وتعني بعد هبوط الإنسان من الفردوس وتعني أيضا توقيع العقاب الذي ألم بالبطل الأسطوري اليوناني برومثيوس حين تجرأ ومنح البشر شيئا من المعرفة فأوثقته الآلهة إلى جبل وعهدت إلى نسر ينهش لحمه وتعذيبه إلى الأبد.

مثل هذه المرجعية التوراتية واليونانية هو الذي يعطي لفظة السقوط دلالتها الاصطلاحية في الثقافة الغربية وهذا هو ما نبه إليه أرثر ميللر في مقدمة المسرحية.

أما عن مسرحية «الثعالب الصغيرة» التي جاءت في كتاب واحد مع «بعد السقوط» فهي من تأليف ليليان هيلمان وترجمة وتقديم ألطاف عبدالعال ومراجعة د. أحمد البكري. والمؤلفة من رواد المسرح الأمريكي وهذه المسرحية تلقي الضوء على الآثار المدمرة الناجمة عن الحقد والجشع. وحققت المسرحية نجاحا مرموقا حين تحولت إلى فيلم سينمائي.

• المواضع والمواقع في الكويت:

صدر للمؤرخ فرحان عبدالله أحمد الفرحان هذا المعجم ضمن إصدارات الجمعية الكويتية للدراسات والبحوث التخصصية والكتاب يحتوي على مجموعة من الصور والخرائط والرسوم والكتابات التاريخية والجغرافية.

ويبحث الكتاب في المواضع والمواقع والأمكنة التاريخية في الكويت ويعتبر المؤرخ والكاتب فرحان عبدالله أحمد الفرحان أحد أبرز الباحثين النشطين في مجال التاريخ والجغرافيا في القديم وأحد الذين وضعوا بصمات لتحليل الأسماء في الكويت على مر التاريخ.

• نساء شهيرات من نجد:

كتاب من تأليف د. دلال مخلد الحربي يشمل اثنتين وخمسين امرأة من اللاتي عشن في نجد خلال الفترة من بداية القرن الثاني عشر الهجري إلى وفاة الملك عبدالعزيز رحمه الله عام 1373 هجرية.

• فتح باب الترشيح لجائزة البابطين الشعرية:

أعلنت مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عن فتح باب الترشيح لدورتها السابعة والتي أطلقت عليها: دورة (أبو فراس الحمداني) ودعت من يرغب بترشيح نفسه للجائزة إرسال طلبه إلى مكاتب المؤسسة في كل من الكويت والقاهرة وعمان وتونس.

وقد توزعت الجائزة على النقد الشعري وأفضل ديوان شعر وأفضل قصيدة. وجائزة الإبداع في نقد الشعر تبلغ قيمتها أربعين ألف دولار، وجائزة أفضل ديوان شعر تبلغ قيمتها عشرين ألف دولار تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر، وأما جائزة أفضل قصيدة تبلغ قيمتها عشرة آلاف دولار تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة للمرة الأولى في

إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال العامين 1998 ـ 1999. وآخر موعد للترشيح تاريخ 31/ 10/ 1999.

• مهرجان الطفل الثقافي الرابع في الكويت:

أقيم في الفترة من 15 ـ 25 مارس 1999 هذا المهرجان الذي ينظمه كل عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تحت رعاية وزير الإعلام يوسف السميط من واقع الاهتمام بالطفولة والارتقاء بمواهب الأطفال وفتح المجالات الإبداعية لممارسة ابتكاراتهم والتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم وتنمية الميل للقراءة والاطلاع وذلك من خلال معارض الكتاب والندوات والأمسيات التي يريدها الأطفال.

ويقول الأمين العام للمجلس الوطني د. محمد غانم الرميحي إن المهرجان هذا العام احتوى على مجموعة من النشاطات الثقافية والعلمية والترفيهية التي حرصنا على أن تترافق جنبا إلى جنب لتقدم جرعة مكثفة من التواصل المعرفي والتقني مع عالم الطفل المحيط به فالكتاب والمسرح والموسيقا إلى جانب العلوم المرحة والكمبيوتر والرسم مع روح المسابقات والترفيه تقدم ثقافة بديلة للطفل آخذة في اعتبارها التوجيه الاجتماعي و التربوي والوطني.

وكان المهرجان متميزا بما أضافه من تواجد الشخصيات الكرتونية المحببة للأطفال والفرقة الموسيقية والغناء بين مجاميع كثيرة. ثم كان هناك تواجد لنادي الكويت للسينما لعرض مجموعة من الأفلام المتميزة وفق جدول منظم يوميا. وشاهد الأطفال معرض الكويت بين الأمس واليوم لتعميق الارتباط بالتراث الكويتي الوطني. ثم شارك الأطفال في معرض الرسوم من خلال المرسم الحر بالإضافة أيضا إلى مسابقات في الكمبيوتر عن أجمل وأفضل رسالة إلى أسرتي ومسابقة العزف والغناء لاكتشاف المواهب ومسابقة في القصة القصيرة لرعاية المواهب الأدبية. كما دارت حلقات نقاشية بعنوان: نحو مستقبل أفضل: عبر فيها الأطفال عن بعض أفكارهم وطموحاتهم. وكانت هناك الندوة الوطنية لثقافة الطفل والحاسوب حاضر فيها د. حمود السعدون ود. زياد نجم.

• برنامج ندوات الملتقى العلمي الرابع عشر:

في إطار هذا البرنامج السنوي والذي خصصت له الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ندوات شهرية. كانت ندوة شهر مارس تحت عنوان: جيروم برونر والتنشئة اللغوية للطفل. وألقت هذه المحاضرة د. فيولا البابلاوي التي لها كتابات متميزة في ثقافة الطفل وتنشئته السليمة.

حشد كبير.. وفاعلية أقل!

في دورته الحادية والثلاثين، حشد معرض القاهرة الدولي للكتاب عددا كبيرا من الكتاب والمفكرين والشعراء والموضوعات والقضايا ودور النشر والكتب.. لكنه ظل غير قادر على حسم قضايا جوهرية فيما يتعلق بالثقافة المصرية والعربية على السواء.. فكما تكررت محاوره، تكررت أيضا شخوصه وأفكاره وآراؤه.. حتى شعراء أمسياته

معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الحادية والثلاثين

• رسالة القاهرة: محمد الحماصي

تكرروا، وندرت الأعمال التي تستحق من زائره التجول في سراياه السبع ودكاكينه الكثير الممتلئة بالكتب.

ومع ذلك ظل فرصة للالتقاء والحوار بين مختلف التيارات والاتجاهات، وقد أثيرت خلاله الكثيرة من القضايا، على سبيل المثال، المتعلقة بالشعر والرواية، ليشتبك المحافظون مع المجددين، والكلاسيكيون مع الحداثيين، وبعيدا عن قضاياه الكبرى التي كررها خلال السنوات الخمس الأخيرة سوف نحاول التقاط المعطيات الجديدة.

من الندوات المهمة، تلك التي عقدت لمناقشة كتاب المفكر الأمريكي فرانسيس فوكوياما «نهاية التاريخ»، وفيها قال حسين أحمد أمين مترجم الكتاب إلى اللغة العربية: إن الأحداث التي توالت بعد صدور الكتاب أثبتت خطأ ما جاء فيه، كما

أن المـــــؤلف تراجع عن هذه الأفكار، وكتاب «نهاية التاريخ» يعد مثل آلاف الكتب الهامشية الصادرة من قبل، ومثل الصواريخ التي يلهو بها الأطفال، لها وميض يستمر ثوان، ثم ينتهي إلى الأبد.

وأضاف: ووقت صدوره كان الغرب قد امتلأ استعلاء عقب سقوط الاتحاد السوفيتي والأنظمة الشيوعية في أوروبا الشرقية، وفي هذا المناخ، جاء فوكوياما ليؤكد أن التاريخ قد انتهى، بعد أن حقق الغاية المنشودة، وبعد أن وصلت الليبرالية الديمقراطية والحرية والمساواة إلى قمتها، وستظل إلى الأبد.

وأكدت د. نسمة البطريق أستاذ الإعلام بجامعة القاهرة أن الكتاب يثير الكثير من القضايا والمفاهيم حول التراكم التاريخي في مجالات الشيوعية والليبرالية، وموقف المفكرين من هذا التراكم.

وفي ندوة «وسائل المستقبل في نشر الثقافة» قال الإعلامي حمدي قنديل: إننا نعيش ولأول مرة مرحلة مواجهة مع جيل يعلم الآباء فيما كان الآباء يعلمون الأبناء سابقا.. وذلك في إشارة واضحة لما أصبحت عليه وسائل الاتصالات من قوة تشكل ملامح العالم في المستقبل.

شهادة أدونيس

وفي شهادته ضمن البرنامج الرئيسي للمعرض قال الشاعر السوري الكبير أدونيس: حين يقال عند الحديث عن التجارب الحداثية عن القطيعة المعرفية مع التراث، أعتقد أن هذا كان يساء فهمه، لأنه يستحيل إيجاد قطيعة كاملة مع الماضي أو التراث، بل مع مستويات منه: فنحن مندمجون بماضينا، باللغة التي نتحدثها، لكنها القطيعة مع ما استنفد من هذا التراث.

ولذلك جميع الرافضين لهذا التيار في كل التاريخ صاروا كلاسيكيين، مثل رامبو، بودلير، وطموح الحديث هو أن يصبح كلاسيكيا، وإمكانية صيرويته كلاسيكيا هي معيار حداثته وعمقها، والكلاسيكية لا تعني مجرد الوزن والتفعيلة، بل هي النتاج الشعري الذي حقق ذروة جمالية ورؤية لا تستنفد.

فالشعر الكلاسيكي هو الذي لا يستنفد، لا من حيث علاقته بالكلمة، ولا من حيث قيمته الجمالية، فكل حداثة هي في البدء مطمح أن تكون كلاسيكية، مع التشديد بألا تفهم الكلاسيكية على أنها الاتباع والمؤسسية.

وفي لقائه المفتوح مع جمهور المعرض (ضمن برنامج المقهى الثقافي) قال أدونيس عن رؤيته للحداثة: هناك التباس حول الحداثة، الحداثة ليست شكلا ملموسا له صفات دقيقة معينة، بل هي نوع من الرؤية والموقف، وهي تأخذ قيمتها من النصوص التي تقرأ. فهناك نصوص قديمة أجمل من النصوص الحداثية - الحداثة مسألة نسبية، فهي في الغرب مثلا صفة سيئة، لكنها عندما تحمل معنى إيجابيا بالقياس لتراثنا وأوضاعنا وسياقنا الثقافي.. فالجرأة والاختراق والتجاوز في سياق مجتمعنا شيء إيجابي بالقياس لتراثنا وأوضاعنا وسياقنا الثقافي وهو سياق تقليدي.. لكنها في سياق آخر لم يعد لها معنى، فهي موضع نقد في المجتمع الغربي، لذا يجب أن نركز على هذا النص الذي نسميه حداثيا.. وإني أتساءل هل يمكن أن تنشأ حداثة أدبية وفنية في مجتمع متخلف؟

الشرق والغرب

المستشرقة الألمانية آنا ماري شيميل من الرموز الفكرية المهمة التي قربت بين الشرق والغرب منذ سنين طويلة، وقد أقيمت لها ندوة خاصة تحدثت فيها عن دورها في دعم العلاقة بين الشرق والغرب عبر ترجمات مهمة إلى الألمانية من التراث العربي القديم.. قال شيميل: الاستشراق ليس بالضرورة مرادفا للاستعمار، مع أن ما كتبه المفكر الفلسطيني إدوار سعيد في نقده للاستشراق الفرنسي والإنجليزي قد يبدو طبيعيا نتيجة سنوات الاحتلال الفرنسي والإنجليزي للوطن العربي والهند، ولكن في ألمانيا لم يكن الاستعمار مسألة مهمة، بل كانت علاقة المستشرقين بالشرق علاقة لغوية بحتة، ولا نجد في ألمانيا في القرن الـ١٩ وأوائل القرن العشرين دراسات استشراقية سياسية أو اقتصادية، لذلك فالاستشراق الألماني مختلف عن الاستشراق الفرنسي والإنجليزي. وأضافت: لدي ترجمات بالعربية والفارسية والتركية والآرية، ولدي شغف بالحضارة الإسلامية منذ طفولتي، ونتيجة لجهودي في تدعيم أواصر القربى بين الشرق والغرب حصلت على جائزة السلام التي يمنحها اتحاد الناشرين الألمان لكاتب أو شاعر أو مفكر ساهم في ثراء الفكر الإنساني.

وأشارت آنا ماري إلى أن الترجمة عن الشعر الفارسي والتركي والكتب العلمية عن الحضارة الإسلامية ليست من الكتب الرائجة في سوق الكتاب الألماني.

والمثقف والسلطة

أثارت ندوة «المثقف وسلطة الرأي العام ومعوقات التفكير الحر»، والتي أقيمت ضمن برنامج «المقهى الثقافي»، عدة تساؤلات كان أهمها سؤال د. نبيل عبدالفتاح: هل يمكن الحديث عن رأي عام وقياسات في ظل بنيات تشريعية وإدارية وأمنية تشكل عائقا يحول دون تبلور الآراء والاتجاهات والأفكار والمواقف إزاء سياسات وأفكار ورؤى وأزمات وظواهر.. إلخ، هل يمكن الحديث عن رأي عام في ظل أنماط من الدولة التسلطية حتى في ظل إصلاح اقتصادي أو خصخصة؟ هل يمكن أن يتبلور رأي عام في ظل سوق اقتصادية مفتوحة وسوق سياسية مغلقة، بل وسوق لغوية تتسم بالجمود والتكلس وعدم القدرة على التعبير عن الذات؟

وأضاف د. نبيل: إن الأنساق اللغوية والدلالية السائدة تنتج عالما قديما، فجمود اللغة السياسية والاجتماعية والثقافية يؤدي إلى إعاقة إنتاج التنوع الذي ينتج ويساهم في إنتاج الرأي العام في أي مجتمع، وعلى هذا فالمجتمعات التي تسودها الثقافة الماضوية والسلفية، بين الماضوية والحداثية تؤدي إلى إنتاج تناقضات وتشوهات لا تساهم في بلورة اتجاهات رأي عام.

الانتماء إلى الأدب

الكاتبة المصرية التي تكتب بالإنجليزية أهداف سويف علقت على الندوة التي خصصت للحوار معها على تساؤل مهم حول انتمائها الأدبي فقالت:

بالنسبة لانتمائي الأدبي إلى العرب أم إلى الغرب، أرى أن ذلك يرجع للنقاد، وأتصور أن عملي هو أن أكتب الرواية أو القصة بأحسن ما استطيع من تقنيات،

وبعد ذلك للآخرين الحرية فيها. خاصة أنني أكتب باللغة الإنجليزية عن هموم مصرية عربية.

وإذا كانت رواياتي السابقة «في عين الشمس» تعرض تساؤلات إباحية حول الجسد، فروايتي الجديدة تطرح مشكلات تهم الغرب والغربيين، عن قضايا وطنية في الشرق الأوسط، مرورا بالاستيطان الإسرائيلي في فلسطين، وبالتالي أتوقع أن أتعرض لمشاكل هناك شبيهة لما تعرضت له هنا، وليس لنا في النهاية إلا أن نكتب بصدق وأن ندافع عن كتاباتنا.

ظواهر

● زيادة أعداد الجمهور، وغلبة الطابع الأسري، على زيارة المعرض، وعدم فعاليته في حضور الندوات والمناقشات، فضلا عن عدم الإقبال على شراء الكتب.

● ظهور الباعة الجائلين في المعرض بشكل لافت للنظر، لبيع أشياء لا علاقة لها بالثقافة والكتاب.

● بسبب خطأ روتيني من وزارة التجارة والتموين تأخر وصول كميات كبيرة من الكتب لدور النشر العربية.

● شهد المعرض احتفاليات خاصة على هامشه، مثل احتفالية أيام الشارقة العاصمة الثقافية للعرب لعام 1998، واحتفالية مشروع اليونسكو «كتاب في جريدة».

● غياب الكثير من الكتاب والمثقفين المصريين عن المعرض، وكثرة الاعتذارات، أدى إلى إلغاء العديد من الندوات أو محاولة فبركتها.

● الدور السورية واللبنانية تميزت كتبها بارتفاع أسعارها مقارنة بدخل غالبية جمهور المعرض.

إن استفحال ظاهرة استخدام العامية في وسائل الإعلام العربية المرئية والمسموعة والمقروءة، إضافة لشيوع استخدام المفردات والمصطلحات الأجنبية بشكل واسع في بعض المنابر الإعلامية، أو الإغراق في اللهجة المحلية بات يشكل خطرا على الفصحى التي تعتبر الرابط الأقوى على الصعيد القومي، وصلة التواصل المفهومة بين جميع أفراد الأمة العربية ... هذه الموضوعات كانت محور ندوة عقدت مؤخرا في دمشق تحت

اللغة العربية والإعلام في عصر الفضائيات تراجع الفصحى وشيوع العامية!

• رسالة دمشق: علي الكردي

عنوان: «اللغة العربية والإعلام»، وبإشراف مجمع اللغة العربية لأهمية هذا الموضوع تابعت «البيان» مجريات الندوة، فإليكم حصيلة ما توصلنا إليه.

اللغة تراث الأجداد

أكد الدكتور شاكر الفحام رئيس مجمع اللغة العربية في حديثه على مكانة اللغة بالقول: «حديث اللغة جميل ومحبب، يوافيك كل يوم بجديد، وتحتل اللغة في حياة الأمة المحل الأرفع، لأنها وعاء الفكر، وأداة التعبير والتواصل بين أبنائها، توثق صلاتهم، وتقوي روابطهم، وتشد لحمة الوحدة بينهم، وهي مستودع ذخائر الأمة، ونفائسها وتراثها، تصل حاضرها بماضيها، وقد أهلها موقعها لتكون العامل الحاسم في تحديد هوية الأمة وتأكيد شخصيتها».

وأوضح د. الفحام: أن أجدادنا أدركوا أهمية العناية باللغة، فصانوها من عبث العابثين، وخطأ الجاهلين، وخلفوا تراثا حافلا، يحفظ للغة أصالتها، ويتمسك بأصولها وقواعدها وابتكروا من المصطلحات والأساليب التي تستجيب للمعاني والمستجدات الجديدة ما جعل العربية طاقة متجددة، لا يتوقف عطاؤها على الدوام.

اللغة والفضائيات

الاستاذ جورج صدقني، تناول في محاضرته اللغة المستخدمة في القنوات الفضائية، واعتبر أن هذه المحطات تشكل غزوا ينال من اللغة العربية ويحط من قدرها، لصالح اللهجات المحلية التي تبثها كل محطة على حدة، وكمثال على ذلك تكلم صدقني عن استخدام اللهجات العامية في مصر، وغلبتها في وسائل الاعلام، وهذا الحال برأيه ينطبق على الاعلام السوري، وخاصة المسلسلات الدرامية التي أصبحت تنقلنا من لهجة إلى أخرى حسب المناطق السورية، وظهور الفضائيات ترسخ شيئا فشيئا عند الناس «أن الفصحى لا تصلح للدراما التلفزيونية»، وقدم صدقني دراسة عن الأغلاط التي تحتويها جريدة الأهرام المصرية باستخدامها العامية بكثرة، وختم حديثه بالقول: إن الخطر الأكبر يأتي من القنوات الفضائية التي تعزز اللهجات المحكية.

كيفية النهوض باللغة

حدد د. محمد أحمد الدالي، في بحثه: «في وسائل الاعلام: ثقافة كتابها ولغتهم» وسائل الاعلام المقروءة من صحف ومجلات ودوريات مجالا لبحثه، مبينا أن هذه الوسائل من أخطر مجالات نشر المعرفة في عصرنا لما تحتويه من مواد ذات صلة بالفنون الأدبية والفن والاجتماع والاقتصاد.... الخ لذلك هي أخطر الوسائل في إذاعة اللغة ونشرها، وهي قد تكون وسائل هدامة، أو بناءه فما يسود هذه الوسائل يعتبر مخالفة للغة البيان، ومخالفة للقواعد النحوية والصرفية والأسلوبية، كما تعرض الدالي لوضع الطلاب في مختلف مراحل الدراسة، وضعفهم الشديد باللغة العربية، واقترح في ختام بحثه: ضرورة التزام وسائل الاعلام بالفصحى، وضرورة أن يعين محررون، ممن يتقون اللغة العربية مع الاهتمام بالمقررات والمناهج التعليمية، وطرق التدريس.

بين الماضي والحاضر

ركز الكاتب والأديب نصر الدين البحرة على الضعف العام بالعربية وأصولها في مختلف مستويات الدراسة، وقارن بين مناهج التعليم خلال الخمسين سنة الماضية، وخلص إلى أن نمو التعليم كان في الماضي عموديا في حين بات الآن ينمو أفقيا، وتحدث البحرة عن شيوع العامية في المسلسلات الدرامية لسهولة التعامل معها من قبل الكتاب، ولعدم اعتياد الأذن على الفصحى في لغة الحوار، لتجاوز هذه الاشكاليات قدم عدة اقتراحات:

أ- وجوب تقديم دروس تقوية للعاملين في وسائل الاعلام في مسائل اللغة العربية، على أن يكون حضورها إلزامي.

ب- ضرورة وجود دائرة من المراجعين

المدقـقين اللغـويين ذوي الأهلـيـة، يتـابعـون نشرات الأخبار والبرامج.

ج ـ عرض ترجمات الأفلام والتمثيليات والبـرامـج على المدقـقين اللـغـويين قـبل طباعتها على أشرطة .... الخ.

نعـتـقـد أن اقـتـراحـات الاسـتـاذ بحـرة، نافلة، لأنه من البـديـهي أن يكون لكل مـؤسـسـة إعـلامـيـة مـدقـقـون لغـويون يقومون بهذه المهمة.

دور وسائل الاعلام واللغة

د. سـعـد مـحـمـد الكردي، تحـدث عن أهمـيـة وقدرة وسـائل الاعـلام على تنمـيـة الملكة اللغوية عند الانسان العربي، وبذلك تقدم هذه الوسـائل خدمـة قـومـيـة جليلة بالحفاظ على أمتن رابط يجمع بين العرب، وطالب الكردي ـ من أجل ذلك ـ باسـتـخدام لغة عربيـة فـصـحى، بسـيطة ومعاصـرة، خـاليـة من الأخطاء، واسـتـعـرض الكردي واقع الخطاب الاعـلامي وأخطائه، وقـدم أمـثلة كـثـيـرة من الصـحـف، والسـينمـا، والمسـرح، ولغـة الاعلانات ... بعدها طالب بالسعي لخلق بيئة سماعية ملائمة تنهض بالمسـتـوى اللغـوي وتسـاهـم في تنمـيـة ملكات المتلقين اللغوية.

الصحافة المقروءة والمستوى الأفضل

قارن د. عمر دقاق في مـحـاضـرته بين الاعلام المقروء والاعلام المرئي والمسموع واعتبر أن الصـحـافـة المكتوبة أحسن حـالا من صحافة الاذاعة والتلفزة ويتجلى ذلك بعدة أمـور: أ ـ العـامـيـة سـائدة على ألسنة المذيعين بينمـا الصـحـافـة المقروءة لم تزلق إلى اللـهـجـة الـدارجـة. ب ـ بعض الألـفـاظ الأجنبية كثيرة التردد على ألسنة المذيعين دون مـسـوغ، وهـذا قلمـا يوجـد في الصـحـافـة المقروءة. ج ـ نتيجـة الايغـال في التـفـرنج، واللـهـاث وراء كل مـا يصـدر عن الغرب اتخذت بعض المؤسسات الاعلامية أسماء أجنبية مثل LBC و Orbit و A.R.T، بينمـا ابـتـعـدت الصـحـف عن هذا المطب، وعدد المحاضر مآخذه على أسلوب النطق والنحـو والصـرف عند المذيعين، بينمـا الصحافة المقروءة تنجو من هذا.

الصحافة والتجديد

اعـتـبـرت د. مـهـا قنوت أن الصـحـافـة المقروءة قدمت نوعا من التجديد في حركة اللغة العربية، وذلك من خلال عاملين.

1 ـ خـارجي وهو مـا يتـسـرب إليـهـا من خلال الترجمة واللغات الأجنبية.

2 ـ عن طريق الابتكار مستخدمة النحت والقياس والاشتقاق، أما الاذاعة والتلفزة فهما وسيلتان نافذتان كثيرا في البيئة الاجتماعية لكنهما أقل التزاما بالشكليات من الكتابة الصحفية، حيث لغة الاذاعة هي الاتحـاد الحـقـيـقي بين لغـة الكتـابة ولغـة الحـديث، وانهت د. قنوت مـحـاضـرتـهـا بالقول: إن صراع الفصحى والعامية قد تحسمه لغة الاتصال بالجماهير التي تخاطب المتعلم والأمي معا، وهذه اللغة برأيها هي لغة الفصحى المبسطة التي تفي باحتياجات التطور والمعاصرة.

الفصحى فقدت سيطرتها

الاسـتـاذ مـحـمـود فـاخـوري، قـال في محـاضـرته: إن العربية، كانت لغة التفاهم والتـواصل، ولغـة الكتـابة والتـأليف، لذلك

كان لها الهيمنة في كل المجالات، وقد استمدت قوتها من كونها لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، لكن مع سيطرة وسائل الاعلام، التي أخذت دورها في نقل المعرفة، أصبح التعليم في غالبه يتم خارج المدرسة، فقد احتكرت وسائل الاعلام المعلومات، وهذا ما حطم أهمية الكتاب، لتصبح اللغة فيما بعد أمام امتحان عسير في مواجهة وسائل الاعلام، وهذا ما جعلها تفقد سلطانها أما الضعف العام في اللغة فيتحمل مسؤولية العاملين في حقول الاعلام.

تجاوز الصعوبات

د. محمود السيد ركز في ورقته على الكلمة المكتوبة ووازن بينها وبين الكلمة المسموعة، وعرض لواقع استخدام اللغة العربية والسبل المطلوبة للارتقاء بأدائها قائلا: لابد من تنمية الاحساس بالمسؤولية تجاه الكلمة الفصيحة والمراجعة الدقيقة لما ينشر وإقامة دورات تدريبية، وانتقاء العاملين في أجهزة الاعلام على أساس الجدارة والكفاءة والتنسيق بين المؤسسات الاعلامية والمنظمات لتذليل الصعوبات اللغوية.

اللغة والاعلانات

اللغوي المعروف، الدكتور مسعود بوبو، رصد لغة الاعلانات، واعتبرها تشكل جزءا من السيطرة الأمريكية، وأكد أن المسميات الاعلانية تبدو خليطا من اللغة العربية والأمريكية خاصة، وإذا ظل الأمر هكذا سيصبح لدى أجيالنا القادمة لسانان، وقال: إن اللغة ليست سلعة تبتذل في السوق التجارية، لأنها ملك الجماعة، والعبث بها عبث بالوطن، وهو كتلويث البيئة، ولهذا يجب عدم قبول أي إعلان باللغة المحكية، وتخليص الاعلانات في التشويه اللغوي.

لغة الاعلام

الدكتور تركي صقر، رئيس تحرير جريدة «البعث» السورية بين خصائص اللغة الإعلامية المنفتحة على مصطلحات الحضارة الراهنة، مختصرة ومكثفة تؤدي المعنى بأقل الألفاظ والكلمات، وأقصر العبارات، دون أن تهبط باللغة إلى العامية والابتذال، واعتبر أن وسائل الاعلام قادرة على تكوين لغة تساهم في تخليص العربية من عثراتها، وتقديم اللغة للناس بشكل جذاب.

من جهة أخرى رأى أن اللغة الاعلامية قادرة على استيعاب معطيات الحضارة في كل المجالات، ثم قدم ما رآه مناسبا في اقتراحات للنهوض باللغة والاعلام معا.

من الواضح ظهور تباينات في الرأي بهذه الندوة بين المختصين باللغة، وبين القائمين على وسائل الاعلام، الذين حاولوا التركيز على دور وسائل الاعلام في تطوير اللغة، لكن الكل متفق على أن اللغة هي وعاء الأفكار، وحامل الثقافة والوعي، ومن يفرض لغته، يسيطر ثقافيا وفكريا، من هنا أهمية أن ندرك حساسية دورها، وضرورة الحفاظ عليها وتطويرها بما يتناسب مع روح العصر، لتكون لغة مرنة - عصرية، تستجيب لمتطلبات التقدم العلمي - التقني، ولعل للاعلام والاعلاميين العرب دور كبير في الوصول إلى هذا الهدف، فهل هم مدركون ومؤهلون بما يكفي للقيام بالدور المناط بهم؟!

عندما كان يوجد أحد ما حازم وقاطع، وعلاوة على ذلك متغطرس ومتعجرف في قناعاته، كان القدماء يقولون: (Qujd Licetjovi, non Licet bovi)، أي ما هو مسموح به لـ«جوبيتر» ليس مسموحا به للثور. وهذا يعني أن العبقري هو أعلى صورة لإمكانيات الإنسان الروحية والذهنية. ولو شئنا أن نوضح ذلك من خلال وجهة نظرنا وخبرتنا، فهو نوع محدد من الشذوذ أو الخروج على القياس.

هل مسموح لـ«جوبيتر» كل شيء؟ وهل مسموح لـ«سولجينتسين» أن يكره «جوركي»؟

تأليف/ د. فاديم بارانوف

ترجمة/د. أشرف الصباغ

• عن «الجريدة المستقلة» الروسية.

ونحن نغفر له كل مالا يمكن أن نغفره حتى لأنفسنا. وبالتالي نأخذ آراء الإنسان المشهور، ذائع الصيت، بثقة تامة. وأحيانا تلتقط آذاننا في ابهام وغموض شديدين: كلمات ما وجمل تبدو وكأنها متتابعة ومتسقة وهارمونية، إلا أنها في واقع الأمر تنطوي على الكثير من التعرجات والمنحنيات الفكرية والتطرف والمبالغة. وبالطبع فنحن لا نحاول أن نجهد أنفسنا بالتفكير فيها. فليس لدينا وقت. فهل من الأفضل لنا أن ندور حول الحجر الذي يسد الطريق، أم من الصعب علينا أن نلقي به جانبا؟ فلربما اصطدم به أحد وانكسر عنقه، وهذه طبعا - وكما يقولون الآن - مشكلته...

لم يتيسر لنا قراءة الوثائق

ليست هناك حاجة لإثبات أن الكسندر

ايسايفيتش سولجينيتسين قد احتل مكانة متميزة للغاية في حياة مجتمعنا. وأنا كباحث أدبي أرى أن مهمتي هنا هي الادلاء بالرأي بشأن بعض الأفكار والقناعات المتطرفة عند الكسندر ايسايفيتش حول الأدب ومسألة الشهرة والنفوذ فيه. مع تأكدي الشديد بأن هذا الحديث يلح عليّ منذ فترة طويلة.

... في أشهر كتبه على الاطلاق «أرخبيل الجولاج»، حدد المؤلف بنفسه جنس العمل الأدبي بأنه بحث فني. وهناك الكثير الهام الذي قيل حول طبيعة الطريقة التي تم اتباعها في ذلك. على سبيل المثال حول «التأثير النفقي» عندما يرتكز الباحث – الفنان في أكبر قدر من الحدود على حدسه النفسي، ومن ثم يقطع إلى الهدف مباشرة دون السعي إلى التسلح، كما يقال بالاحصائيات الكاملة للحقائق. ولكن سولجينيتسين كمفكر بارز – خارج على القياس – وكرجل متخصص في علم الرياضيات، يدرك ليس فقط غلبة البحث الفني وتفوقه، وانما أيضا محدوديته.

«أنا لا أتجاسر على كتابة تاريخ الأرخبيل: فلم يتيسر لي قراءة الوثائق»، وبعد ذلك: «جميع الوثائق المرتبطة مباشرة بالأحداث قد أبيدت، أو تم التحفظ عليها في سرية تامة، الأمر الذي يجعل الوصول إليها مستحيلا... ومعظم الشهود قد قتلوا، أو ماتوا. وهكذا فكتابة بحث علمي عادي وبسيط يستند إلى الوثائق والأرقام والاحصائيات، ليس فقط مستحيل بالنسبة لي الآن... بل وأخشى ألا يتيسر ذلك لأحد إطلاقا... إن طريقة البحث العلمي في الاتحاد السوفييتي قد أغلقت تقريبا».

لم يكن تنبؤ الكاتب صحيحا تماما. فبمجرد ظهور «أرخبيل الجولاج» بمجلة «نوفي مير» - العالم الجديد - عام 1989م، قامت صحيفة «أرجومنتي أي فاكتي» - الأدلة والحقائق - بنشر نتائج استقصاءات أحد المتخصصين في التاريخ تحت عنوان: («أرخبيل الجولاج»: بعيون الكاتب والإحصائيات). وها هو ما تم اكتشافه: عدد المقبوض عليهم بالمقارنة مع الذين أطلق سراحهم - يكتب سولجينيتسين - كان من حيث الجوهر ضئيلا للغاية. ففي عام 1939م شكل نسبة من 1٪ إلى 2٪. بينما تستخدم الاحصائيات الرسمية أرقاما مخالفة تماما. ففي الحبس آنذاك كان هناك 134 ألف شخص. وأطلق سراح ثلاثمائة وسبعة وعشرين ألفا وأربعمائة شخص، أي 24,4٪×.

ربما كانت جميع الأرقام في حاجة إلى تدقيق إضافي. ولكن إذا كان المصدر في إحدى الحالتين معروفا. ففي الحالة الثانية - في «أرخبيل الجولاج» - غير معروف على الاطلاق. وإذا أخذنا بشهادات الشهود الأحياء المعاصرين عما كان بالنسبة لمصائرهم وما حدث لهم مأخذ الحقيقة، فلا يمكن أن نعرف إطلاقا من أين يمكن أن تظهر لدى أي واحد منهم تلك الأرقام التعميمية عن «الجولاج» في عمومه.

وهكذا فالانطباعات الخاصة أو الشخصية عما يراه الإنسان ويمر به، وعن الحقائق الدامية - شيء، والأفكار التعميمية المستندة إلى حقائق التجربة الشخصية شيء آخر تماما. أليس من هذه النقطة تحديدا يأخذون المبادىء والمواد الأولية للأساطير والحكاوي التي تدور حول معسكرات الاعتقال؟ وكما يقول سولجينيتسين نفسه، الناس في معسكرات الاعتقال يميلون إلى صنع الأساطير.

موت الصبي وولادة الأسطورة

بالنسبة لزيارة جوركي لمعتقلات «سولافكي» عام 1929م فهم يروون الآتي: صادف وأن التقى الضيف، الذي كان يركب الكارتة، في طريقه طابورا من المساجين الذين كانوا يحملون على أكتافهم جذوع الأشجار الثقيلة. وظهر من بين المعتقلين أحد ما كان قد رافق جوركي في أحد الأزمنة بالسجن. توقف المعتقل وتمكن من أن يحكي لجوركي عن وضعه ووضع رفاقه المتردي للغاية. ترقرقت الدموع في عيون الضيف رفيع المقام، وقال بصوت ضعيف: «اكتبوا عرضة». لمن؟ وإلى أين؟ بقي ذلك غير معروف. وانطلقت الكارتة. أما جوركي فتمتم متأثرا: «هنا نور، ولكن حسب التوقيت الزمني فقد حل الظلام الآن في موسكو». ولم يقل السائح، عاشق جمال الطبيعة أي شيء آخر غير ذلك.

هذه القصة نعرفها من مذكرات البروفيسور المتخصص في الجغرافيا يوري تشيركوف الذي يرفق الحكاية بالعديد من التعليقات الهامة: «كانت هذه الأحداث تحكى في الأدب الشعبي بمعتقلات سولافكي بهذا الشكل تقريبا». إضافة إلى ذلك يبرز سؤال جوهري: إذا كان قد افترق كل من طابور المساجين وكارتة جوركي، فمن الذي استطاع أن يسمع تمتمة جوركي المتأثرة؟ من المستحيل أن يكون يوري ذاته، والذي كان لايزال صبيا مراهقا في ذلك الوقت، هو الشاهد على ذلك الحديث، هذا لسبب بسيط جدا، وهو أنه جاء إلى المعتقل بعد ست سنوات من زيارة جوركي××.

من الواضح أننا أمام أسطورة. وهي ليست بريئة تماما. إلا أنها تتضاءل، بل وتتلاشى كليا بالمقارنة مع الأسطورة الأخرى المسجلة في «أرخبيل الجولاج». الكثيرون منا يذكرون قصة الصبي الآخر الذي كشف، وعلى انفراد، لجوركي الحقيقة المرعبة عن معتقلات سولافكي. وبمجرد رحيل الكاتب - «ما كادت تبتعد باخرته حتى أعدموا الصبي رميا بالرصاص».

سولجينيتسين يوجه اتهاما: «طبيب القلوب! الخبير بالناس! كيف استطاع ألا يأخذ الصبي معه؟!» (وكأن الأمر بهذه الدرجة من البساطة والسهولة حتى يتمكن أي شخص - حسب رغبته - من أخذ سجين ما من مكان الحبس!) أما الأمر الآخر غير المفهوم: إذا كان الحديث قد جرى على انفراد، فلأي سبب أعدموا الصبي المسكين دون حتى أن يجروا أية محاولة للاستفسار عن مضمون الحوار؟ ومع ذلك فالمسألة ليست حتى في هذه الترهات. هل من المعقول ألا يوجد بين المعتقلين ولو حتى واحد ممن يمكنهم أن يتذكروا لقب الصبي ثم يكشف عنه بعد إطلاق سراحه؟

إن شهرة سولجينيتسين كمناضل ضد التعسف الاجتماعي كانت ضخمة لدرجة أن الناس قد تقبلوا قصة الصبي كحقيقة لا مراء فيها. إضافة إلى أنهم عندما يودون وصف فظائع معتقلات سولافكي، يقولون: «بشهادة سولجينيتسين». تلك المزايدات التجارية الحدة المضادة لجوركي كانت مصحوبة تحديدا بهذه الصياغة في رواية توم يميليان حول شليابين، والتي أذيعت بالراديو وأحدثت ضجة عالية مصحوبة بإعلانات واسعة النطاق. يمكن بالطبع الحديث عن رأي أو تأكيد، أو حتى قناعة سولجينيتسين، ولكن ليس عن الشهادة (التي لا تنتمي على وجه التحديد

إلا إلى الشخص الذي رأى فقط).

إن ألكسندر إيسايفيتش لم يذهب أبدا إلى معتقلات سولافيك، لا في فترة زيارة جوركي ولا حتى بعدها. ولا يذكر إطلاقا - ليس فقط في كتابه السري «أرخبيل الجولاج»، وإنما أيضا في أعماله التي تلت ذلك - ولو حتى شهادة حقيقية واحدة عن دراما معتقلات سولافكي. ولذلك، ففي نهاية الأمر، تكتسب تلك العبارة المأثورة من «حياة كليم سامجين» دلالة مفاجئة: «هل حقا كان هناك صبي؟ ربما لم يكن هناك أي صبي من أصله؟».

ومع ذلك فمجمل الآراء النقدية المضادة لسولجينيتسين تتوالى وتتزايد في خصوصية وتأكيد من أفواه مساجين «الجولاج»، ومن أفواه من استطاع منهم أن ينجو - لحسن حظه طبعا - ويخرج إلى الحرية. فالكاتب أليج فولكنوف قضى في المعسكرات والمنافي 27 من 97 سنة (بدأ «خط سيره الملتوي» من معتقلات سولافكي على وجه التحديد)، وها هو يتأمل الماضي بعيون المعتقل: «.. ليس من السهل التخلص من القناعات الانتقامية - يقول فولكوف - يمكن الاستشهاد بأعمال سولجينيتسين والاستناد إليها - ففيها لم يتوقف ولو لمرة واحدة الحقد الدفين الذي لم ينطفىء أبدا». «.. كم هو مؤسف أن سولجينيتسين يسمح في الكثير من المواضع بدخول نغماته الشخصية الثرثارة، مع العلم بأنه توجد أمامنا الشهادات التاريخية».

تلك الخصوصية لألكسندر إيسايفيتش، وفي ظروف أخرى، يشير إليها فلاديمير ياكوفليفيتش لاكشين الذي كان يعرف سولجينيتسين جيدا في مجلة «العالم الجديد»: «إن سولجينيتسين ليس غير مبال تماما بالثرثرة، والنميمة، والقيل والقال، والإشاعات المغرضة. إنه ببساطة يستقبلها كحقائق، ثم يدعمها ويقويها بأفكار كاتب المذكرات المستقل».

لقد حظيت الشواهد المشكوك فيها، أو ببساطة غير الموثقة، والآراء السطحية التعميمية، بانتشار واسع في العالم كله، وبكميات هائلة حيث وصل فقط عدد النسخ من مجلة «العالم الجديد» التي طبعت فيها «أرخبيل الجولاج» إلى أكثر من مليون ونصف.

مكسيم جوركي مغني «الجولاج»

إن القارىء المتيقظ يمكنه ملاحظة أن اسم جوركي يقابل كثيرا في كتب سولجينيتسين، في (جناح مرضى السرطان) كما في (العجلة الحمراء)، الأمر الذي لا يدعو - بداهة - إلى الاندهاش. لقد احتل جوركي مكانة عظيمة في المنظومة الروحية للبلاد، ووضع في واحدة من أرفع الدرجات الممكنة. لم يضعه الزمن أو اهتمام القرار أو المجد العالمي فقط، وإنما أيضا القيادة الحزبية الحاكمة آنذاك في البلاد. وها هو سولجينيتسين، ولأسباب مفهومة تماما، لا يكن ولو حتى أدنى مظاهر الاحترام لهذه القيادة. وقد أصبحت تلك العلاقة عدائية تماما عندما قبض على الضابط الشاب، وهو في زهرة سنوات عمره، في نهاية الحرب، وتكشفت أمام عينيه الحقيقة المرعبة لـ«جولاج»، ولتلك المنظومة الفظيعة لمعسكرات الاعتقال، والتي امتدت على مساحات شاسعة وصارت مكانا لمصرع عدد هائل من البشر التعساء الذين كانوا في أغلب الأحيان أبرياء. إنها تلك المنظومة التي جعلت العالم كله يرتعد من الهلع بعد أن عرف عنها من «أرخبيل الجولاج».

إن سولجينيتسين يصدر حكما بالإعدام، وبدون رحمة، على جوركي: «لقد قتله ستالين عبثا، بسبب الاحتراس الزائد، وقد كان من الممكن أن يتغنى بأحداث عام 1937م».

القارئ سريع البديهة لا يمكنه هنا أن يتجنب التفكير في تلك الكلمة البسيطة التي يذبح بها سولجينيتسين، وبشكل عابر، أستاذ فن الكلمة: «أن يتغنى». أي أنه كان سيفرح ويبتهج لتلك المفرمة البشعة التي أدارها فريق ستالين لإغراق البلاد في بحار من الدماء..

لقد كان صيت سولجينيتسين والإثارة التي أحدثها كتابه الفاضح يشكلان هالة في غاية الضخامة، الأمر الذي أدى إلى دخول الاستنتاجات الشخصية - الذاتية التي توصل إليها الكسندر إيسايفيتش إلى الأدبيات العلمية كحقائق غير قابلة حتى للنقاش. وفي كتاب «الحصيلة اللغوية للأدب الرومي في القرن العشرين» للباحث الأدبي الألماني الكبير فولفجانج كازاك نقرأ: «بعد عودته إلى البلاد» وقف جوركي بشكل كامل إلى جانب النظام الموجود، بل وحتى تقدم للدفاع عن الذين حولوا معسكرات العمل الإصلاحية إلى فظائع» (انظر: أ. سولجينيتسين، «أرخبيل الجولاج»، الجزء الثاني، 1974م، ص 61- 85)». هنا، وكما نرى، بفضل مؤلف «أرخبيل الجولج» ترسخت المصطلحات القطعية الحاسمة في النقد: «وقف بشكل كامل»، «كان موافقا في كل شيء مع لينين وستالين»، «جوركي بعد عودته لم يرفع صوته ولو مرة و احدة للدفاع عن الشعب، وعن الثقافة، والحقيقة، والعدل، والقانون»... الخ.

وها هو ديمتري ليخاتشيف الذي عرف جيدا معسكرات سولافكي، ومن تجربته الشخصية يصف رحلة جوركي بأنها كانت تعبيرا عن الحل الوسط بين العبقرية والسلطة: «لقد أفهموا جوركي، بأنه إذا استطاع رفع جميع التهم عن المعسكر، فسوف يخفف النظام الحكم. وعلى الأرجح هذا ما كان بالفعل.. نفذ جوركي وعده، وتم تخفيف الحكم عن المعسكر - لم تكن هناك حالات إعدام». لذا، فهل من الممكن أن يكون موقف جوركي وقتها ليس صحيحا مائة في المائة؟

لماذا عاد جوركي إلى الاتحاد السوفييتي؟

عندما وصف سولجينيتسين رحلة جوركي التي استمرت يومين بناء على الأقاويل والافتراضات استنتج العديد من الأمور ذات الطابع التعميمي. وسوف نوردها كلها هنا: «لقد سجلت المظهر الذليل لجوركي بعد أن عاد من إيطاليا واستمر به حتى وفاته، سجلته بشكل فيه مغالطات كثيرة وبصورة مفرطة في التطرف. ولكن رسائل العشرينيات التي نشرت منذ فترة غير بعيدة تعطي دفعة لتفسير ذلك علينحو أحط وأوضع، تفسيره بالانتهازية. فجوركي الذي يعيش في «سورينتو» لم يجد، ولدهشته، المجد العالمي من حوله، ثم أيضا الأموال (كان يمتلك عزبة مليئة بالخدم). وأصبح من الواضح أنه من الضروري العودة إلى الاتحاد السوفييتي من أجل الأموال والمجد، ومن ثم قبل بجميع الشروط. حينئذ أصبح أسير «ياجودا» بمحض إرادته. وقد قتله ستالين عبثا، بسبب الاحتراس الزائد، وقد كان من الممكن أن يتغنى بأحداث عام 1937م».

هذه السطورة تجعل أي إنسان على

دراية ولو بسيطة بتاريخ حياة جوركي يتصبب من العرق. ومع ذلك فلن نقع في مصيدة الانفعال. فبالنسبة لـ«المغالطات»، لا توجد فائدة من الجدال حولها. أما الإفراط في التطرف، فهو بالفعل موجود، وفي كثير من الأحيان بصورة ضخمة. ولكن الملاحظة حول مظهر جوركي بداية من العودة وحتى الوفاة بأنه لم يتغير، فهي ملاحظة غير صحيحة ولا تتطابق مع الواقع. فقد تغير موقف جوركي، تحول إلى الانتقاد، وصار ضد تنامي الذاتية، وضد تقوية التوتاليتارية الستالينية، الأمر الذي أدى إلى مقتله. وهذا ما لا يستطيع، وما لا يريد أن يفهمه أن يعترف به سولجينيتسين. أما بخصوص رسائل العشرينيات، فلا أحد يعرف ما هي هذه الرسائل، ولا من أين أتى بها سولجينيتسين، وبل وأين هي الآن لكي نطلع نحن أيضا عليها. ولكن تفسير العودة بإنها انتهازية، فهذا يعني قبل كل شيء عدم فهم نطاقات تلك العبقرية الجوركوفيه التي وصفها بوريس باسترناك بجملته التي دخلت التاريخ: «الإنسان العابر للمحيطات».

بقي فقط أن نضيف كلمة الباحث التاريخي روبرت كونكفيستا مؤلف كتاب «الإرهاب الكبير»: «كان من المستحيل أن يبدأ هذا الإرهاب أثناء حياة جوركي».

ولكن ما الذي حرك جوركي، ودفعه في واقع الأمر عندما اتخذ قراره بالعودة إلى الاتحاد السوفييتي، فهذا ما استطاع أن يفهمه بشكل جيد معاصروه من المهاجرين مع كل ما كان من تباين واختلاف وتعارض في مواقفه ومواقفهم. وبشهادة أعظم العقول الروسية التي خرجت من روسيا آنذاك، فقد كانت فكرة «تنوير» البلاد هي همه الدائم، وهي بالذات الشيء الذي حركه ودفعه للعودة إلى الاتحاد السوفييتي. وهذا هو أيضا ما لا يريد سولجينيتسين أن يفهمه أو يعترف به.

إن مجد وشهرة ألكسندر إيسايفيتش ليس لهما حدود. ولكن حتى جوبيتر نفسه لا يمكن أن تواتيه الرغبة في أن تكون كفة تطرفه أثقل من كفة مجده. وعلى أية حال، فعندما منحوا جائزة نوبل في الآداب لأول روسي (إيفان بونين عام 1933م - أ. ض.) قالت الشاعرة مارينا تسفتايفا وهي تجري مفاضلة، كلمتها الرائعة: «جوركي هو العصر».

ويبدو أنه من الواضح أن لا أحد بإمكانه دفن العصر!

هوامش:

*خطأ حسابي في تحديد النسبة المئوية، وكاتب المقال يسوقه هنا للتدليل على دقة سولجينيتسين أو بالأحرى عدم دقته في الحسابات كما في الإحصائيات التي تنعكس بدورها على ما يورده من حقائق في عمله الشهير «أرخبيل الجولاج»، وبشكل عام في أفكاره حول قضايا عديدة. (أ. ض.).

** هذه «الحكاية» دخلت إلى الأدبيات على لسان يوري تشيركوف في الوقت الذي لم ير هو فيه أي شيء. كما يذكر كاتب المقال. ولكنه سمعها فقط من المعتقلين، وبعد 6 سنوات. (أ. ض.).

في العدد القادم:

ملف: اللغة.. والحقوق اللغوية

لوحة الغلاف: الفنان الكويتي محمد قمبر